Sultan Qaboos University
Journal of Arts & Social Sciences



جامعة السلطان قابوس
مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية

# مصر في الشعر السوداني الحديث:
# الرؤية والأداة الفنية

**محمد محجوب محمد عبد المجيد**

**أستاذ مساعد**
**قسم اللغة العربية كلية التربية**
**جامعة أم درمان الإسلامية**
**drmuh2011@yahoo.com**

تاريخ الاستلام : ٢٠١٤/٠٦/٠٨
تاريخ القبول للنشر: ٢٠١٥/٠٦/٠٩

# مصر في الشعر السوداني الحديث: الرؤية والأداة الفنية

محمد محجوب محمد عبد المجيد


## مستخلص

يقوم هذا البحث بدراسة مصر في الشعر السوداني الحديث وفق عينة مختارة، وفي سبيل تحقيق غايته اعتمد على المنهج التحليلي لاستكناه النصوص وفتح مغاليقها، وقد مال إلى المنهجين الأسلوبي والفني لإبراز الخصائص الفنية. وخلص إلى تفاوت رؤية الشاعر السوداني لمصر تفاوتا كبيرا بحكم ثقافته وتكوينه النفسي ومذهبه الأدبي الذي يؤمن به، فمنهم من كانت رؤيته بسيطة وساذجة على الرغم من اتكائه على ضجيج الألفاظ واصطناعه للنزعة الخطابية الزاعقة، واعتماده على التوسل العاطفي المقيت، ومنهم من كانت رؤيته أعمق، لا سيما من كان يرى في مصر الدولة المركزية علما وثقافة وتاريخا وقدرة على المضي بالعرب إلى أفق أرحب.

اعتمد شعراء الاتجاه المحافظ على حشد وتكثيف الصيغ الإنشائية؛ لأنها توفر لهم صوتا خطابيا زاعقا يناسب مذهبهم الفني، ويرضي العامة التي ترغب في مثل هذا الصخب. وأفاد بعض الشعراء من التقنيات الحديثة (السرد والمونولوج والارتداد) في إيصال رؤاهم.

على الرغم من محافظة معظم النصوص التي وقفنا عندها على العروض الخليلي إلا أن الدراسة كشفت قدرة شاعر الاتجاه الجديد- شعر التفعيلة- على التعبير عن ذاته بموسيقية وانسيابية، بلا عائق، طالما غذى شعره بالعاطفة الصادقة والوجدان السليم والبساطة العميقة.

لم يتخلص الشاعر السوداني من الفهم القديم للصورة، إذ اعتبرها وسيلة للشرح والتوضيح والمبالغة المفرطة؛ لذلك جاءت صوره في معظمها منسوخة من القدماء أو ذات طابع حسي، لكن هذا لم يمنع ظهور صور جديدة.


كلمات مفتاحية: مصر، الشعر السوداني، الرؤية، الأداة الفنية.

# Egypt in modern Sudanese poetry: Vision and technical tools

Mohammed Mahgoub Mohammed Abdelmageed


## Abstract

This research studies Egypt in a selected sample of poems of modern Sudanese poetry. The study used the textual method to analyze stylistic and technical aspects of the poems chosen for this study. Sudanese poets have different views of Egypt based on their culture and psychological makeup and literary approach. Some poets had a simple vision despite their elevated diction, artificial rhetoric, and lifeless pathos; others had a more complex vision especially those who saw in Egypt the central state, with its science, history and civilization, and the ability to move the Arabs to wider horizons. The conservative poets relied heavily on stylistics and symbolic language expressions and intensified their structural formulations to meet the public's tastes for clamor. Some used modern techniques like the narration, storytelling, and the internal monologue to express their visions. It was found that most texts analyzed in this study used the Khalili prosodics with the exception of a few new direction poets who used free verse to express themselves with smooth musicality without barriers as long as their poetry was fueled with profound passion, proper conscience, and a sense of simplicity. The Sudanese poet did not get rid of his old presentation of the image considering it a means for explanation, clarification, and extreme exaggeration. The image, therefore, appeared to be sensual and largely an imitation of ancient types. This, however, does not prevent the emergence of new forms.


Keywords: modern Sudanese poetry, Egypt, dream, language, longing, music, nostalgia.

## مقدمة

لم يكن الشعراء السودانيون بدعا عن غيرهم، فقد كان لكل شاعر منهم موقفه من العالم المحيط به أو بمعنى أدق رؤيته وتصوره للموضوع/ الحياة، وحقا أن للشعراء اتجاهات ومذاهب (تقليدية، رومانسية، واقعية) ورؤًى متعددة، لكن ما يهمنا هنا، هو، النص الذي ينتجونه، فهو الذي يحدد رؤيتهم، أو بمعنى ثانٍ، هو وسيلتهم وأداتهم الممتازة في التعبير عن رؤيتهم.

ينهض هذا البحث بدراسة «مصر في الشعر السوداني الحديث. الرؤية والأداة الفنية» وفق تمهيد ومحورين، أما التمهيد فأمطتُ فيه اللثام عن مصطلحي الرؤية والأداة، وبينتُ مكانة مصر عند أهل السودان, وأما المحور الأول فأدرته حول رؤية مصر، حضارة وثقافة، شوقا وحنينا، حلما وذكريات، حبا وثورة، بينما درستُ في المحور الثاني الأداة الفنية في لغتها وأسلوبها، وموسيقاها وصورها. ثم قَفَّيْتُ البحث بأهم النتائج التي توصلتُ إليها، فضلا عن ثبت بالمصادر والمراجع.

## تمهيد

تدور كلمة الرؤية في معظم كتب اللغة حول محاور البصر والعلم والقلب، يقول ابن منظور»الرؤية بالعين تتعدى لمفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين»، ويقول ابن سيدة «الرؤية النظر بالعين والقلب» (ابن منظور، د.ت: ١٥٣٧)، بينما يقصرها الجرجاني على «المشاهدة بالبصر حيث كان أي في الدنيا والآخرة» (الجرجاني، ١٩٩٨: ١٥١) ويستقصي الراغب الأصفهاني دلالتها ويفرق بينها وبين الرؤيا فيقول: «والرؤية أضرب، الأول بالحاسة، والثاني بالوهم والتخيل، والثالث بالتفكر، والرابع بالعقل، أما الرؤيا فما يُرى في المنام...» (الأصفهاني،١٩٩٧: ٣٧)، فتأرجح الرؤية- إذا- بين البصر (اليقين المادي) والقلب (اليقين الروحي)، هو من جعل الجدل محتدا- فيما بعد- في أوساط المتكلمين (علماء الكلام) لاسيما ما يتعلق برؤية الرب تبارك وتعالى، هل هي قلبية أم جهرة.

ظل مصطلح الرؤية دائرا بين البصر المحدود والبصيرة النافذة، ولعل هذا ما يجعلنا نصف فنانا بالرؤية البسيطة الساذجة المحدودة (الجزئية) بينما نصف الآخر بالبصيرة النافذة التي تستحيل إلى تصور متكامل للوجود (الكلية). ومثلما يكون الفنان خياليا مفرط الخيال لا يكاد يرى الأمور كما هي، يكون بعضهم واقعيا يرى الأشياء كما هي، ومثلما تكون الرؤية تقليدية فجة، قد تكون عميقة، يقول عبد المحسن بدر «أما الرؤية التقليدية فهي التي تقدم لنا عالما مألوفا لا نستطيع أن نجد فيه ما يدهش أو يستحق الاكتشاف، أما الرؤية العميقة للواقع فتتطلب من الفنان أن يرى الواقع رؤية متكاملة لا ناقصة ولا مشوهة» (بدر أ،١٩٧١ :٣٥) يمكننا أن نقول إن «الرؤية التي نقصدها- هنا- هي التي تقرب من الإدراك الواقعي لا الإدراك الوهمي (بدر ب، د.ت:١٣). أما الأداة الفنية فنقصد بها الوسائل التي يستعين بها الأديب في تبليغ خطابه الشعري أو نقل رؤاه وتصوراته من متخيل عقلي إلى شيء يلمسه القارئ ويحسه، وتشمل هذه الأدوات لغته وأسلوبه، وموسيقاه وصوره الفنية.

ومهما يكن من الأمر فقد كان لمصر حضور قوي في الشعر العربي عامة والشعر السوداني بصورة خاصة. وأكبر الظن أن ثمَّة أسباباً تقف وراء ذلك، أبرزها حب أهل السودان لمصر، فمصر-عند السودانيين- هي الأم الرؤوم التي يخلعون عليها آلامهم وأحزانهم، والصدر الحنون الذي يخفف عنهم غلواء الحياة، ومصر هي موئل علمهم وثقافتهم الدينية، حتى إذا أرادوا الاستقلال نالوه برضاها. لذلك لم يكن حضورها في الشعر السوداني الحديث بغريب.

## المحور الأول

## رؤية مصر في الشعر السوداني

تعددت رؤى الشعراء السودانيين تجاه مصر، لكن أبرزها وجودا وأكثرها دورانا هي:

### مصر: ثقافة وتاريخا

أتاح الموقع الجغرافي المتميز لمصر أن تكون مركزا للكون وملتقى لحضاراته وثقافته، ومطمعا لغزاته الفاتحين (فرس- هكسوس- يونان- رومان...) مما يسر لها أن تمتص رحيق كل هذه الحضارات والثقافات، فضلا عن حضارتها التي ملأت بها الدنيا، وشغلت بها الناس. ولعل هذا ما دفع غير شاعر سوداني للتغني بها وبمجدها التاريخي الحضاري. فالهادي آدم[1] إذ يركز على الجانب الثقافي الحضاري فإنه يخص كلية دار العلوم بقصيدة تربو على عشرين بيتا، وفيها يتحدث عنها – كما يراها هو- وقد قضى فيها سنوات كانت علما وثقافة ومعرفة (آدم، د.ت.ط: ٨٥):

ربَّةَ الشِّعْرِ هذه رَبَّةُ الفَنِّ  وَشَبَابُهُ الهَوَى والأغَانِي
هذه روضةُ القَرِيْضِ فَطُوْفِي  وانْهَلِي مِنْ ضِيائِها الوَسْنَانِ
هذه ومضةٌ مِنَ الْفَجْرِ لاحَتْ  بَيْنَ هَامِ التِّلاعِ والوِدْيَانِ

وفي القصيدة تتداخل عوالم التاريخ والطبيعة والفن، أو بمعنى آخر، إنه لا يرى في دار العلوم مهدا من مهاد المعرفة فحسب، بل روضة غناء فيها النور والفجر، التلعة والوادي، الشمس والشعاع، اللحن والوتر. وهو إذ ينادي بربة الشعر فإنه يعرفها بما تعرفه- وتتجاهله- فيقول لها إن دار العلوم ربة الفن والشباب والأغاني. ويظل مُعَرِّفا بها وبجليل صفاتها اعتمادا على اسم الإشارة «هذه ربة الفن، هذه روضة القريض، وهى ومضة الفجر». ويشير إلى تمدد معارفها واستطالتها التي عمت الأرجاء «لاحت بين هام التلاع والوادي» (السابق نفسه، الصفحة نفسها):

إيهِ يَا رَبَّةَ الـقَرِيْـضِ تَـعَالَي ... وانْهَلِي مِنْ كُؤوسِها والدِّنَانِ
واسْمَعِي الطَّيْـرَ هَلْ تَرَنَّـمَ إلا ... في وَرِيفٍ مِنْ ظِلِّهَا الفَيْنَانِ
وارْقُبِي الـنُّورَ هَـلْ تَـلألأَ إلا ... مِنْ سَنَاهَا وَفَاضَ مِلءَ الزَّمَانِ
سَائِلِي الجَدْوَلَ الضَّحَوكَ هَلْ يَسْـ ... ـعَى إلى غَيْرِ دَوْحِهَا الرَّيَّانِ

وينادي ربة القريض باسم فعل الأمر «إيه» الذي يعني زدني من حديثنا الخاص المعروف بيننا(هو وربة القريض) ويعرفها بأدوات تشكيل الفن وصنع الجمال والإبداع الذي تحتجنه دار العلوم، فأطيارها تملأ الأكوان ترنيما، وأنوارها تنير سبيل الطالبين، ومياهها تزيل أوام الراغبين. والأبيات لا تعنى بالحواس فحسب، بل تعمل على إرضائها، فالسمع «واسمعي الطير»، والعين «ارقبي النور»، والذوق «انهلي من كؤوسها». ويشيد بدار العلوم ويشير إلى مزجها بين معارف الشرق والغرب، ومصالحتها بين القديم والجديد. ويختم قصيدته بقوله: إنها حصن العربية القوي وركنها الشديد، فإن ماتت لغة الضاد بكل أرض فإنها بدار العلوم باقية (السابق نفسه،٨٦):

قِـفْ هُـنَا تُبْصِر الـقَدِيمَ جَدِيدَا ... قُدْسِيّ الرُّوَاء جَمّ الـمَعَانِي
قِفْ هُنَا ساعةً تَرَى الشَّرْقَ والْغَرْ ... بَ بِدَارِ العُلُومِ يَـلْـتَـقِيَانِ
كُلُّ أرضٍ تَمُوتُ فيها ابْنَةُ الضَّا ... دِ وَتَحْيَا في ظِلِّ هذا المَكَانِ

إن الحديث عن الدور الثقافي والمعرفي لمصر في الأدب السوداني- وهو دور لا ينكره إلا جاحد- من المعاني التي ألحَّ عليها الشعراء السودانيون، وظلوا يرددونها في معظم أشعارهم، يقول مبارك المغربي[٢] (النيل، ١٩٨٠: ٢٣٤):

يـا موطنَ العلمِ الذي ... بـعطـائِه لـمْ يـبخَلِ
لولاكِ لم تَرقَ النُّهى ... متنَ الـسِّماكِ الأعزَلِ

ويؤكد التجاني يوسف بشير الدور نفسه[٣] (بشير، ١٩٨٧: ١١٨):

كُلَّما أنْكَرُوا ثَقَافَةَ مِصْرٍ ... كُنْتُ مِنْ صُنْعِها يَرَاعاً وَفِكْرَا

والحق أن مصر لا تقدم المعرفة فحسب، بل تأخذ بيد طلاب العلم والنابهين نحو أفق أرحب. فجماع يصدع بملء فيه قائلا: لولا مصر لما أطل على الوجود شعره، ولظل خامل الذكر، منسي السيرة. فأي أم رؤوم هي؟! يقول جماع[٤] (جماع، ١٩٨٤: ١٢٥):

غَمَرَتْنِي بِنُبْلِهَا وَحَبَتْ شِعْـ ... ـرِيَ مَا لَمْ يَكُنْ يُؤَمِّلُ مِثْلِي

ويختار الهادي آدم الجليل من تاريخ مصر، فمثلما خص دار العلوم بقصيدة طويلة أفرد للفتى الثائر مصطفى كامل قصيدة تحدث فيها- من خلال مخاطبة تمثاله- عن تاريخ مصر الحديث عامة وتاريخ مصطفى كامل بصورة خاصة (السابق نفسه، ٤٧):

أيّها الخَالِدُ الذي ليس يفنى ... عِمْ صَبَاحا بوقْفَةِ الخُلْدِ واهْنَأ
ـدَأْ بـالاً وَلَسْتَ تَـألَفُ مَغْنَى ... أوَ مَازِلْتَ مِثْلَ عَهْدِكَ لا تَـهْـ
ـكَ شَغُوْفًا بِحُبّ مِصْرٍ مُعَنَّى ... أو مازلتَ مُمْعِناً في أمانيـ
سَالَ مِنْهَا اليَرَاعُ بالأَمْسِ فَنَّا ... يا مُشِيْرَاً إلى الثَّرى بِبَنَانٍ
وَطَغَى هَادِرَ القُوى مُسْتَنَّا ... وجرى الفَنُّ ثَوْرَةً فَتَحَدَّى
ـضِعُ أنفاً وَلَا تُمَرِّغُ جَفْنَا ... رافِعاً للسَمَاءِ رأسَكَ لا تُخْـ

ويحادث تمثاله وكأنه كائن حي يحس ويشعر ويشارك الآخرين، هذا إن لم يكن قائدا لهم. ويسبغ عليه صفات الخلود والديمومة» وقفة الخلد- أيها الخالد- ليس يفنى- مازلت»، ويقيم حواره معه على هيئة تساؤلات، وهي وإن كانت تساؤلات عارف لا طالب للمعرفة، إلا أنها تضيء للقارئ صفاته، وأجلها» عمله الدؤوب- عكوفه على قضيته- آماله العريضة- حبه لوطنه». وفي البيت الرابع ينقل صورة تمثاله- لمن لم يره جهرة- ويرى- بتصور شعري- في بنانه التي يشير بها إلى الأرض صورة للفن والثورة. بينما يرى في رأس التمثال المرفوع إلى السماء رمز شموخ وإباء. ويفيد من أقوال كامل التي كان يصدع بها أمام الجماهير لإثارة حماستهم، ودفعهم إلى الأمام على شاكلة قوله «لا يأس مع الحياة، ولا حياة مع اليأس» في التعبير عن معانيه (السابق نفسه، الصفحة نفسها):

رُبَّ قَوْلٍ نَقَشْتَهُ في قُلُوبٍ
صار هَدْيًا لها وَنُورًا وأمْنَا
ما ليأسِ الفَتَى مَعَ الْعَيْشِ مَعْنَى
لا ولا العَيْشُ إنْ طَغَى اليَأسُ مَعْنَى
مِنْ أمَانِيْكَ قَدْ تَطَلَّع للمَجْـ
ـدِ عُرَابِي فَثَار ضَرْبًا وَطَعْنَا

ومشى سَعْدُ في الجُمُوعِ خَطِيبًا
يُرْسِلُ الشَّارِداتِ رَعْدًا وَمُزْنَا
ثم قامَتْ هَوْجَاءُ في وَجْهِ فَارُو
ق تَدُكُّ القُصُورَ حِصْنًا فَحِصْنَا

والحق أن الحجر الذي ألقاه مصطفى كامل في مستنقع المستعمر الآسن قد انداح وانداح. وتظل روحه تلهم كل الثائرين حتى نالت مصر حريتها بقيام ثورة ١٩٥٣م المباركة التي يصفها بالهوجاء، وهو وصف لا يقلل من قيمتها، أو يزري من شأنها، بل تؤكده معاجم اللغة، فالأهوج هو الشجاع الذي يرمي بنفسه في الحرب (ابن منظور، د.ت: ٤٧١٧)، وعبارة تدك القصور توحي بأن الثورة استطاعت حَطْم القصور-رمز الظلم والاستبداد- حتى ساوتها بالأرض. ويبدو أن الهادي آدم كان عارفا بأدق تفاصيل مصر، علما وفنا وتاريخا، فهو يستدعي أكثر حوادثها أسى ولوعة، حادثة دنشواي التي قتل فيها المصريون بعد أن نكل بهم (آدم، د. ت.ط: ٤٨):

مَا دَهَى دُنْشُوَاي بالأمْسِ لَمَّا رُوِّعَتْ بِالخطُوب قَتْلًا وَسجْنَا
يومَ سِيْقَتْ إلى المَشَانِقِ تَدَءا فاسْتَحَالَ النَّهارُ إذْ ذَاكَ دُجْنَا
إذ مَسَحْتَ الْدُّمُوعَ عَنْ كُلِّ ثَكْلَى فَقَدَتْ يافِعًا وَشَيْخًا مُسِنَّا

والأبيات تصور ما حاق بأهل دنشواي الذين انتهى بهم الأمر إلى أمرين أحلاهما مُرُّ القتل والتعذيب. ويقول إنهم سيقوا إلى مشانقهم دون إرادتهم- كما يفهم من الفعل المبني للمجهول سيق- ولعل أكثر الصور سوداوية، صورتهم وهم مثقلو الخطى- تدءا- يجرون أرجلهم جرًّا. وعلى نحو ما بدأ قصيدته بالدعاء لكامل بالخلود، ختمها بطمأنته أن بلاده صارت حرة، وغدت كعبة للمجد وركنه الشديد (السابق نفسه، الصفحة نفسها):

أتَرَى مِصْرَ كَيْفَ تَنْتَزِعُ الْمَجْـ دَ وَتَبْنِي في كَعْبَةِ الْمَجْدِ رُكْنَا
كُنْتَ بالأمْسِ مُصْطَفَاها وأنْتَ الـ يوْمَ أهْرَامُهَا فَنَمْ مُطْمَئِنَّا

## مصر شوقا وحنينا وذكرًى:

لاشك أن الجيل الأول من السودانيين الذين تلقوا تعليمهم بمصر وطفقوا راجعين إلى بلادهم، أو العلماء المصريين الذي وفدوا إلى السودان لتعليم أبنائه قد جعل أولئك صورة مصر ترتبط في الوعي الجمعي السوداني بالعلم والمعرفة. ولعل هذا يفسر لنا رغبة الطلاب السودانيين الجامحة في إكمال معارفهم بمدارسها وجامعاتها لاسيما الأزهر الشريف ودار العلوم وقتئذ. وكان على رأس من استكمل تعليمهم بها الهادي آدم، ومحمد عبد الوهاب القاضي، وإدريس جماع والعباسي ومحمد محمد علي من شعراء العينة، في مقابل ذلك كان هناك من يأمل أن يرى مصر جَهْرَةً، ومن أبرز هؤلاء التجاني يوسف بشير الذي ألهبت صورة مصر خياله، وملكت عليه أقطار قلبه، ثم ضنَّت عليه ببلوغ أربه، وتحقيق مراده، مما جعله يبكي ويئن. لقد ظلت نفس التجاني مُطْمِعَةً لمصر، لكن ظروف حياته، وضيق ذات اليد حرمته الوصل واللقيا، يقول وقد هدَّه الشوق، وأضعفه الجوى (بشير،١٩٨٧: ١١٨):

أمَلٌ مَيِّتٌ على النَّفْسِ ألْحَدْ
تُ لَهُ مِنْ كَلَاءَةِ اللهِ قَبْرَا
زُهِقَتْ رُوحُهُ وَفَاضَتْ شُعَاعَا
قَبْلَمَا يَنْفِدُ الطُّفُولَةَ عُمْرَا
كُنْتُ أحْيَا على نَدًى مِنْهُ يسًّا
قطُ بَرْداً على يَدَيَّ وَعِطْرَا
في ظِلالٍ مَطْلُولَةٍ أفْرَعَ الشِّعْـ
رُ عليها من الهناءَةِ فَجْرَا
ثم أوْدَى يا وَيْحَهُ ضَاقَتْ الدُّنْـ
يا به جَهْدَها احْتِمَالًا وَصَبْرَا
بَعْدَ ما نَضَّرَ الْحَيَاةَ بِعَيْنَيْـ
يَ مَضَى جَاهِداً وَأعْقَبَ أسْرَا
أمَلِي في الزَّمَانِ مِصْرُ فَحَيَّا الْـ
لهُ مُسْتَوْدَعَ الثَّقَافَةِ مِصْرا
نَضَّرَ اللهُ وَجْهَهَا فَهْيَ مَا تَزْ
دَادُ إلَّا بُعْداً عَلَيَّ وَعُسْرَا

ويفجؤك التجاني من أول القصيدة بموت أمله، بل بإلحاده قبرا ويستدعي مجموعة من الألفاظ الدالة على الموت المادي (ألحدت- القبر- زهقت روحه- فاضت شعاعا- كنت أحيا- أودى- مضى- جاهد). ويخالف المنطق الأرسطي القائل إن المقدمات تقود إلى النتائج، لذا فهو يبدأ بالنتائج ثم يتركها ليحكي المقدمات التي أفضت إليها. ومنها آماله العريضة، وحلمه الذي كان يتأرجح بين الأمل والرجاء، ووقت أن كان يرى الحياة طبيعة أنيسة. فقطرات الندى تساقط بين يديه بردا وعلى أعطافه عطرا، والظلال تمتد وتستطيل، والشعر ينساب على لسانه هناءة وفجرا، ونلاحظ التجاني يختار من الطبيعة الجليل والجميل، فالفجر زمنا، والندى طلاوة، والظل الوارف متكئا. ويبدو أن هناءه استمر زمنا ويؤكد ذلك حرف النسق» ثم»، ويبدو أن الأحداث قد بدأت تتلاحق دون أن يكون مهيئا لها «يا ويحه». والحق أن عبارة «يا ويحه» ليست جملة اعتراضية فحسب، بل مكون

أساس في النص؛ إذ تنبئ عن حزن وأسى وسخط، فقد تغيرت الأكوان، وضاقت عليه الأرض، وقعد به الدهر عن إدراك أمله. ويلوم شاعرنا الأمل أو أمله فقد أحزنه بعد أن نَضَّرَ له الحياة في عينيه، وجعله يبني قصورا في الخيال. أما قوله: «أملي في الزمان مصر» فيؤكد- بجلاء- عمق محبته وشدة تعلقه بمصر. ويختم قصيدته مثلما بدأها بأن الوصول إلى مصر ضرب من المستحيل «فهي ما تزداد إلا عليَّ عسرا». ويكرر تعلقه بها وتأبيها عليه، يقول (السابق نفسه:٨٢):

وما مِصْرُ لولا عَوَادي الحَيَاةِ بِمُجْدِبَةٍ مِنْ دُعَاةِ الْكَرَمْ
ولمـّا اعْتَزَمْتَ لِمِصْرَ الذَّهَابَ وآنَ لِـرَأيِكَ أنْ يَنْخَرِمْ
جَنَحْتَ إلى مِزْهَرِي فَانْتَزَعْتَ مَلاحِنَ فيها الهَوَى والألَمْ
شَدَدتَ بِكَفَّيْكَ أوْتَارَهَا وأودعْتَ فيها شَجِيَّ النَّغَمْ

ويقوده شوقه الجارف وتعلقه القوي إلى تخيل بلوغ مصر وملامسة مقطمها وهرمها، ويقول إنها مدت يدها من وراء الحياة لتعانق فتاها العبقري. ما يلبث أن يرتد عن أحلام اليقظة ليدرك الحقيقة المُرَّة فما يراه أضغاث أحلام أو أحلام يقظة. إن صروف الدهر هي من صرفت التجاني عن بلوغ مصر مع رغبته فيها، وحرصه عليها، وشغفه بها. ومما يجري في مضمار الشوق والحنين إلى مصر ميمية محمد عبد الوهاب القاضي[٥] التي أسماها: (حنين إلى مصر) والحق أن عنوانها يدل عليها، فصيغة التنكير في قوله «حنين»توسع دائرة الفرضيات وفيوض الدلالة إذ يحتمل حنينا جارفا، أو حنينا دافقا، أو حنينا دائما ومقيما وغيره. والقارئ للأبيات يحس بمزيج بديع ما بين الشوق والحنين، الألم والإخفاق، الحلم والرؤيا، الخوف والرجاء، يقول: (القاضي،١٩٩١: ٥٠):

مَهْ يا شَقِيُّ إلامَ تَسْتَبْكِي وَكَمْ
تَهْفُو لِمِصْرَ وَمِصرُ دُونَكَ من أُمَمْ
وَعَلامَ تَذْرِفُ أدْمُعًا مِهْرَاقة
وَتَنُوحُ مِنْ وَجْدٍ وَمِنْ فَرْطِ الألَمْ
وَتذيبُ قَلبَكَ أنت وَجْدًا كُلَّمَا
ذَكَرُوا أبا الهَوْلِ المُخَلَّدِ والهَرَمْ
هَذَا هُو المِقْدَارُ فَارْضَ بِحُكْمِهِ
واللهُ عَدْلٌ كَيْفَمَا فيك احْتَكَمْ
واسْتَمْهِلِ الأيَّامَ وهي عَجُولَةٌ
واشْكُ الزَّمانَ فإنَّه أعْمَى أصَمْ
وانْدُب حُظُوظَكَ وهي سَكْرَى بالْكَرَى
ما تَسْتَفِيقُ مِنَ المَنَام وتَسْتَجِمْ
وادعُ الحياةَ يُجِبْكَ رَجْعُ الصَّدَى
صوتٌ أبَحُ فما يَبِينُ لَهُ الكَلِمْ
واعْرفْ أخِيْرًا أنَّ سَهْمَكَ طَائِشٌ
بين الحَيَاةِ وأنَّ سَيْفَكَ مُنْثَلِمْ

تأتي أهمية البيت الأول لأنه يعلمك من الوهلة الأولى أن ثمة أملا موؤودا، وحلما ضائعا،»فمَهْ» اسم فعل يدل على ردع وزجر من ارتكب أمرا عظيما، وقوله «يا شقي» نعت لشخص رافقه الشقاء حتى التصق به، وهو غير قادر على تركه، أو الفكاك منه. وأما قوله إلام أو «إلى متى» فيؤكد أن الشقي لا يزال سادرا في غيه. وقوله: «وكم تهفو» بصيغة التكثير يدل- بجلاء- على رغبة الشقي الجامحة في البقاء على حالته التي هو عليها، فلا هو يقوى على مغادرتها، ولا ذرعه يتيح له ذلك. ويتعجب منه وهو يذرف دمعه، ويذيب قلبه، ويدمي مهجته دون طائل، فمصر ما زالت بعيدة. وفي البيت الرابع ينصحه الشاعر بألا يضيق، أو يتبرم، فهذا قضاؤه وقدره. ويسوق له أدلة تؤكد إخفاقه، فهو إذ يستبطئ الأيام فإنه يكلفها ما لم تجبل عليه، وهو إذ يشكو الزمان فإنه لا يجيبه لأنه أصم أبكم، ويقول إن حظه الكنود لا أمل فيه. ويأتيه في آخر المطاف بأدلة إخفاقه، فسهمه طائش، وسيفه منثلم، فأنَّى يتحقق له الانتصار. وفي القصيدة صوتان: صوت الشاعر وصوت آخر يمثل دور الناصح الأمين الذي لا يفت في عضد الشاعر، أو يثني عزمه في بلوغ مصر، بل يأخذ بيده ليبلغه مأمنه، أو ليقنعه بأن مصر حلم بعيد المنال. فالقصيدة إذ تبدأ بصوت الناصح يدعوه فيه بالكف عمَّا هو سادر فيه:

مَهْ يا شَقِيُّ إلامَ تَسْتَبْكِي وَكَمْ
تَهْفُو لِمِصْرَ وَمِصرُ دُونَكَ من أُمَمْ

ثم يأتيه بأدلة مادية تؤكد إخفاقه:

واعْرفْ أخِيْرًا أنَّ سَهْمَكَ طَائِشٌ
بين الحَيَاةِ وأنَّ سَيْفَكَ مُنْثَلِمْ

ويبدو أن تعلق الشاعر بمصر صرفه عن سماع النصح، لذلك فهو يصر على رأيه بدليل أنه يظل يبني والدهر يهدم، وبعد محاولات متعددة تخور همته، ويضعف عزمه، ويحطم قلبه، ويوأد حلمه، يذعن لما هو مقسوم له بين الورى، ويتأكد من صدق ناصحه:

لَكِنْ رَضِيْتُ بِقِسْمَتِي بينَ الوَرَى وَعَلامَ ارْكبُ جَانِبَيَّ وَاقْتَحِمْ
في زَحْمَةِ الدُّنيا وفي ضَوْضَائِهَا وَدَّعْتُ آمَالي بِقَلْبٍ مُنْحَطِم

وفي مقابل ميمية القاضي التي يخيم عليها الإخفاق والفشل نجد صورة أخرى عند جماع، صورة مصر/ الحلم الجميل الذي أعاره جناحا ليراها جهرة (جماع، ١٩٨٤: ٦٢):

أألْـقَاكِ فـي سِحْرِكِ السَّاحِرِ مُنًى طَالَمَا عِشْنَ في خَاطِرِي
أحَـقًّا أراكِ فَـأرْوِي الشُّعُو رَ وَأَسْبَحُ فـي نَشْوَةِ السَّاكِرِ
وَتَخْضَلُّ نَفْسِـي بِمِثْلِ النَّدَى تـحَدَّر مِـنْ فَجْرِكِ النَّاضِرِ
تـخايـلُني صُوَرٌ مِنْ سَنَـاكِ فَـأمْرَحُ فـي خِفَّـةِ الطَّائِرِ
تـخـايلني خَـطْـرَةً خَـطْرَةً فما هِـيَ بِـالْـحُلْمِ الـعَابِرِ
ويحملني زورقُ الـذِّكريَـاتِ إلـى شَاطـئٍ بـالرُّؤى عَامِرِ

وتكتظ القصيدة بفيوض من الأماني والأمنيات- على نحو ما هو مألوف عند الشعراء الرومانسيين- «أألقاك، منى» وقبس من حلم ورؤيا «أسبح في نشوة، الحلم العابر «نشوة وتفاؤل» تخضل نفسي، فجرك الناضر». وتنبئ تعبيراته عن تفاؤله وإقباله القوي على الحياة «تخضل نفسي- فجرك الناضر – أمرح في خفة الطائر». ونلاحظ أن صورة مصر عند جماع- في الغالب- مرتبطة عنده بالنجاح والأمل والسعادة، ولعلنا لا نغالي إذا قلنا إنها غدت أداته الوحيدة في تحقيق نجاحه (السابق نفسه: ٦٥):

أمَلِي وَهَبْتَ لِـيَ الحَيَا ةَ وَكُنْتُ في سَجْـنِ الألَـمْ
أطْبِقْ جَنَاحَكَ قَدْ بَلَغْـ ـتَ فـهذه أرْضُ الـهَرَمْ
حَلِّـقْتَ بي مُـتَهَـادِيـا وَبَـدَتْ رُؤى هَـذَا الـحَرَمْ

فمصر- هنا- ليست أمله الوحيد، بل هي من منحته عزماً وصبراً وجناحاً، عزماً ليواجه الحياة ويتمسك بتلابيبها، وصبراً على ضيق المحبس وسجن الألم، وجناحا ليطير من مطبقه لرؤيتها.

ويحن محمد سعيد العباسي[٦] لذكريات شبابه بمصر، وهو حنين لأجمل أيام العمر حيوية ونشاطا، فتوة وإقبالا على الحياة، فالعباسي لا ينـي يتذكر لهوه في أوديتها، ومرحه بين متنزهاتها، ويتمنى أن يعيره الزمان بساطه، والنسر قوادمه حتى يتسنى له أن يطير إلى من يهوى (العباسي، د.ت. ط: ٣٨):

آه لَوْ كَانَ لِي بِساطٌ مـن الرِّيـْ ـحِ أوافيه أو قَـوَادمُ نَـسْـرِ
فَـأطيرَنَّ نَحْـوَ مِـصْرَ اشْـتِيَاقًا إنـها للأديبِ أحْسَنُ مِصْرِ
هَـلْ إلى مِصْرَ رَجْعَةٌ وبِنَا شَرْ خُ شَـبَابٍ غضٍ وَزَهْرَةُ عُمْرِ

ففي مصر لذته وسروره، طيره ووكره، صحبه وجليل ذكرياته (السابق نفسه: ٣٩):

فيكِ يا مِصْرُ لَذَّتِي وَسُروري وَسَمِيري وَقْتَ الشَّبَابِ ووكري
وكرامٌ صَحِبْتُ فيك كَمَا المُـ ـزْنِ أوروا زَنْدِي وشَادُوا بذكري

ويقول إنه لا يواري محبته تجاهها أو يحجبها، بل يجأر بها مناديا(السابق نفسه: ٤٢):

لِيَ حُبٌّ أضْحَى بِكُمْ غَيْرَ مَذْمُو مٍ وَعِـقْدٌ لَمْ يُبْلِـهِ طُولُ دَهْـرِ
إنْ يُوَرِّي عنْكُمْ أُنَاسٌ فَـمَا مِنْ مَذْهَبِ الْحُبِّ وَالوَفَـا أنْ أُوَارِي

والعباسي- كما يقول محمد فريد أبو حديد- «إذ يذكر مصر لا يفتأ يحن إليها حنين الكريم إلى وطنه الحبيب، وهو مثل خيار الكرام في شطر الوادي يرى أن حياة مصر والسودان إنما حياة واحدة لا تتحقق لأحد الشقين إلا بتحققها للشق الآخر. فهو يحب لمصر الحياة لأنها السودان، وهو يحب الحياة للسودان لأنها حياة مصر، فأناشيده تخرج خالصة من قلب سيد ينظر إلى الحياة نظرة حر لم تستطع الحياة أن تستذله»(مقدمة السابق: ١٩)، يقول(السابق نفسه: ٤٠):

رَبِّ قَـدِّرْ لِمِصْرَ طَـالِعَ إسْعَـا دٍ وَهِيئْ لِـمِصْرَ إصْلاَحَ أمْـرِ
أنت قَدَّرتَ- والمَوَاهِبُ شَتَّى- لـهـلالِ الـدُّجُـنَّـةِ المُسْـتَتَرِ
غَـابَ حِيْناً فَـعَاد غَـيْرَ ذَمِـيْمٍ واكْتَسَى في تَخْطَارِهِ ثَوْبَ بَـدْرِ

ويختم قصيدته بالدعاء لمصر بصلاح أمرها وسعود حظها، ويقول إنها مثل هلال استحال بدرا فأنار الأكوان بعد أن خبا عنهم زمنا.

## مصر حبا وعشقا:

لاشك أن حب السودانيين لمصر كبير، وهو حب غذَّاه النيل ماءً والدين قيما والعربية نسبا ولسانا، وبذلك يعسر على المرجف أو الباغي أن يفرق جمعا وحدَّه الدين واللغة والنيل. يقول محمد محمد علي[٧](علي،١٩٦٠: ٩٠):

فيا مصرُ أنتِ الحبيبُ المُفَدَّى ويا مصرُ أنتِ الهوى المصطخبْ
كفاحُك نبعُ المُنَى في فؤادي إذا غـاضَ نبعُ المُنَى أو نَضَبْ
ومن راحتيكِ شربتُ الضِّياءَ ومــن وجنتـيكِ جنيـتُ الأدبْ

وتتعدد وسائلهم في التعبير عن هذا الحب، فالتجاني يحبها لدرجة يفاديها بنفسه (بشير، ١٩٨٧:٦٢ ):

حبّذا المَوْتُ في سبيلك يا مِصْـ ـرُ لِنَشءٍ عَنَ الْحِمَى دَفَّاعِ

ويقرن عبد الله الطيب[٨] بين حب مصر وحب النيل (النيل،١٩٨٠:١٦٦):

أحب مصراً لحبّ النيل مغتربًا بها ولي منه كاساتٌ ونُدمانُ

وأما مبارك المغربي فيرى نفسه عاشقا أرهقه محبوبه- مصر الحوراء- وأذاقه اللوعة بعد أن أرشفه من الحب

رشفة- لم يتبعها بعَلَل- زادته أواما وعطشا، ويتعجب من نفسه ومن الحالة التي انتهى إليها، فلا هو قادر على الارتواء، ولا في استطاعته الفكاك، إنها قدره ونصيبه فأنَّى يتيسر للمرء أن يفر منه (السابق نفسه: ٢٣٦):

أيصبحُ مفتونًا أسير صبابةٍ

رمتْهُ فلم ترحمْهُ إلا بمِقْدارِ

لقد كنتُ أرجو أنْ أعودَ إليهم

بقلبٍ على صرفِ المقاديرِ صبَّارِ

ولكن سقتني الحُبَ حوراءُ لم تُرِد

سوى ألمي- فيما أخال- وإضراري

ومالي سوى الإذعان هل يملكُ امرؤ

إذا وقعَ المحذورُ تصريفَ أقدارِ

وعلى الرغم من إجماع شعراء السودان على حب مصر إلا أن ثمة تفاوتا في درجة الحب وفي التعبير عنه بتفاوت مذاهب الشعراء الفنية، فشعراء المدرسة التقليدية- بحكم تصورهم للشعر- كانوا ميالين إلى الغلو والإفراط، فالطيب السَّرَّاج(٩)- من شعراء المدرسة التقليدية- لا يتورع في جعل حب مصر دينا واعتقادا، بل فريضة على كل مسلم (السابق نفسه: ٦٧):

| | |
|---|---|
| إنّي أرى حُبِّي لمصرَ ديانةً | يدعُو لها سبحانه وتعالى |
| إنَّ الورى ليرى عليه فريضةً | حبَّ الكنانةِ ما عدا الأنذالا |

ولا شك أن مثل هذا الشعر لا ينفر القارئ الواعي بطبيعة الشعر منه فحسب، بل قد يجعله يظن بقائله ظنا. ومثلما يمج القارئ صورة الطيب السراج لتكلفها الساذج ومبالغتها الفجَّة تجده يأنس بشعر الاتجاه الواقعي، الذي يرى الأشياء على حقيقتها فهذا تاج السر الحسن(١٠) يعبر عن حبه لمصر ببساطة يعز نظيرها(صحيفة سودانيل الإلكترونية، ٢٠١٢/١١/٢):

مِصْرُ يا أُخْتَ بلادي يا شَقِيْقَهْ(١١)

يا رِياضًا عَذْبَةَ النَّبْعِ وَرِيقَهْ

يا حَقِيْقَهْ

مِصْرُ يا أُمَّ جَمَالٍ أُمَّ صَابِرْ

مِلءُ رُوحي أنتِ يا أُختَ بلادي

سوف نجْتَثُّ مِنَ الْوَادِي الأعادي

ويعلن تاج السر الحسن حبه لمصر وعشقه لماضيها ولتاريخها، وتمجيده لثورتها(أُمَّ جَمَالٍ= عبد الناصر) ولبسالة شعبها(أُمَّ صَابِرْ) بهدوء شديد وبلا انفعال ودون أن يكلف نفسه جنوح عاطفة جوفاء أو غلو مشاعر فجة. فحبه هو حب الشقيق لشقيقه، حب الند للند والنظير للنظير، أو حب الواثق بأن الآخر يبادله إحساسه، في مقابل ذلك كان حب السراج حب عاشق ولِهٍ يخشى أن يصده حِبّهُ، ولعل هذا ما جعله متهافتا مبتذلا، وما كان أغناه عن ذلك. إن الفرق بين الطيب السراج وتاج السر، هو فرق وبينونة بين مدرستين، مدرسة ترى البعوضة جملا والمدر جبلا، ومدرسة ترى الجمل جملا والبعوضة بعوضة كما يقول ميخائيل نعيمة.

## مصر ثورة وعزما:

كان للعدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦م بعد قرار الرئيس الراحل جمال عبد الناصر- رحمه الله- بتأميم قناة السويس وقع كبير على نفسية الشعراء العرب عامة والشعراء السودانيين بصورة خاصة، فهذا الشاعر حسن عباس صبحي(١٢) يتخذ موقفا وطنيا صارما إذ تقدم باستقالته إلى هيئة الإذاعة البريطانية التي كان يعمل بها فور وقوع العدوان على مصر، ولا يكتفي بذلك، بل ترك لندن عائدا إلى السودان، يقول صبحي في قصيدة بورسعيد: (صبحي، ١٩٨٦: ٤٧):

النيلُ مازال يسير

ويحضنُ الأغاني في حبور

ويبعث الحياه

وعمُّنا يصيدْ

بقلبه الكبيْر

يغازلُ السمك

ويطرحُ الشبك

وينشر ابتسامةً

عريضةً وثيرةً

بوجهه الصَّبُوح

ويشربُ الدُّخان

وينشدُ الموال

بصوته الوقور

يمجّدُ الأبطال

بأرضِ بورسعيد وطفلُهُ الصغيرْ

برقَّةِ الْعُصفور

يُدَنْدِن الألحانْ

كالشهدِ كالسكر

فيهتفُ المَوَّال

بقلبهِ الوريف

أنشودةً جريحةْ

تضيء في عروقه

بمشعلِ الدماء

وثورةِ الشهيد

بأرض بورسعيد

والقصيدة تتحدث عن بورسعيد وأهلها الصامدين بهدوء وروية، وبلا أصوات وهتافات ثورية جوفاء، فنهر النيل- أو مصر- يسير في دربه بلا عائق يمنعه التسيار، ويبعث كعهده الحياة، وعمنا الصياد- أو إنسان بورسعيد- الإنسان العادي البسيط- يلتمس عيشه بعرق جبينه (يغازل السمك ويطرح الشبك) مع توكل على الله وشكر لنعمه (ابتسامة عريضة)، حتى إذا فرغ لنفسه بعد عناء العمل كافأها بشرب الدخان، ولا يكتفي بذلك، بل يستحضر روح أجداده وتاريخهم منشدا أغانيهم أو الموال على حد تعبير الشاعر. والحق أن الموال ليس أهزوجة يمزق بها وقت فراغه، بل هو عبق التاريخ الذي يرافقه دائما حتى إذا وقع العدوان عليه استدعاه ليتقوى به في مواجهة الخطر ثم يلقنه أبناءه ليكون لهم هاديا ومرشدا.

ويقارن صبحي بين الصورة الجميلة المشرقة البريئة التي كانت عليها مصر قبل امتداد يد العدوان الآثمة عليها(الابتسامة العريضة- الوجه الصبوح– رقة العصفور- الصوت الوقور- الشهد والسكر) والصورة البغيضة التي استحالت إليها بعد العدوان الغاشم (الجريح- الدماء) إن البورسعيدي (مصر) يعلم يقينا أنه سينتصر في آخر المطاف؛ لأنه علم ابنه- بل أحسن تعليمه- أن موال النصر أو نشيد الحرية ينشده من أهرق دمه، وأزهق روحه، وواجه عنت الحياة ومشقتها وانتصر عليهما. ويقابل هدوء حسن عباس وصبحي وثقته بالنصر المؤزر لمصر- صاحبة الحق- ثورة وانفعالا عند مختار محمد مختار[13] (النيل، ١٩٨٠: ٢٧٤):

ألا فاسلمي رغم النوائب يـا مصرُ
لـك العزُ والـمجـدُ الـموثّلُ والفخرُ
فصبرًا فإن الـظُلمَ ليـلٌ مُـجـنـحٌ
سيسطعُ مـن أثناءِ ظلمـائه الفجـرُ
سيـخـضب ألفٌ من بـنيك ترابَـها
دمـا قبل أن يُحْتَلَ من أرضها شبرُ
يـموتون أحرارا ذيـادًا عـن الحمى
وخيرٌ مـن الـذلِ الـصفائحُ والـقبرُ

والأبيات إذ تتحدث عن العدوان ومواجهة مصر له فإنها لا تقول شيئا ذا بال، بل تجتر مجموعة من الصور والمعاني القديمة فضلا عن حرصها على تقنيات القصيدة التقليدية، فصورة الفجر(الحرية) الذي ينبلج بعد إزاحة الظلام (العدوان) صورة مكرورة لا حس فيها ولا روح، ومفاداة المرء لوطنه بروحه ودمه معنى تقليدي، أما تصريع أول القصيدة، وحشد المترادفات في آخر البيت «المجد والفخر، الصفائح والقبر» فمن تقنيات القصيدة التقليدية. لقد اتعب مختار نفسه كثيرا ليأتي في آخر المطاف مذكرا بمسلمات الحياة.

## مصر والسودان مغاضبة وجفوة:

ومثلما يصور الشعر السوداني العلاقات الحميمة والتاريخية بين البلدين فقد يتعرض أحيانا، بل أحيانا قليلة إلى الأزمة الحدودية بين البلدين- وما أقلها- التي ما تلبث أن تعود العلاقات بعدها أكثر قوة، وأحد نابا. فهذا الهادي آدم يتحدث عن مغاضبة حدثت بين أبناء وادي النيل، أو أمة النيل- على حد تعبيره- في قصيدة أسماها: جفوة، ظل طوال القصيدة يعمل على نفيها، ويبدد زعم من أطلقها. والقصيدة- وإن رأت بعض الصحف السودانية عدم نشرها تمشيا مع الرأي آنذاك- تفصح عن حب عميق لمصر المحروسة (آدم، د. ت. ط: ٢٨):

أُمَّةُ النّـيلِ وَيْـحَـها مَا دَهَــاهَـا
هَـلْ تـنَـاسَـتْ عُهُودَهَا وإخَـاهَـا
صِلَةُ الـحُـبِّ والـقَـرَابَـةِ مَــاذا
حَلَّ مِـنْ عِـقْدِهَا فَـأوْهَى عُـرَاهَـا
ذُهِلَ النّيْلُ يَــومَ ذَاك شُـعُوبَـا
وَصُـخُـوراً وَرَبْــوَةً وَمِــيَــاهَــا
وَمَضَتْ لَحْظَةٌ كَمَا أَوْمَضَ البَرْ
قُ فَـغَـشَّ عَلَى الْـعُيُونِ سَـنَاهَـا
واسْتَبَدَّ الذُّهُولُ بالنّاسِ مَا مِنْ
بُـقْعَـةٍ فِي الـبِلادِ إلَّا طَــوَاهَـا
جَفْوَةٌ قِيْلَ إنَّــهَا بَيْـنَ شَـعْبَيْـ
ــنَا مَعَاذَ الوَفَــاءِ أنْ يُبْدِيَـاهَــا

إن أول ما يلفت النظر ويسترعي الانتباه تصدر قوله أمة النيل للقصيدة، وهو- في اعتقادنا- وصف دقيق لشعبي مصر والسودان، فوصف الأمة- وهي جماعة من الناس أكثرهم من أصل واحد تجمعهم صفات موروثة، ومصالح وأمان واحدة، ويجمعهم أمر واحد من دين ومكان وزمان- يتوافر في شعبي وادي النيل. ولعل هذا ما دفعه إلى أن يتعجب لائماً هذه الأمة بـ «ويحها ما دهاها». وفي البيت الثالث يشخص نهر النيل، ويخلع عليه حالة من الذهول، ما يلبث أن ينقل عدواها إلى شعبيه، بل يمدها إلى الطبيعة بشقيها الأنيس (ربوة- مياه) والوحشي (صخرها).

وتتعدد وسائله اللغوية في التقليل من شأن الجفوة أو المغاضبة، بل ذهابها، كالاعتماد على الأفعال الماضية «مضت- غشت»، وأسلوب التنكير «لحظة- جفوة» لتحقير أمرها، وتأكيد زوالها، فضلا عن صيغة «قيل» الظنية

الدلالة لتوهين رواية من يقول بالجفوة. ومما يجري في هذا الاتجاه- اتجاه تفنيد المزاعم- تشبيه لحظة الذهول والحيرة بومضة برق غشت العيون لحظة سريعة وخاطفة سرعان ما انزوت. أما الفعل المبني للمجهول «ذهل» فأضمر فاعله- مع علم القارئ به- لأنه يريد نسيانه (السابق نفسه: الصفحة نفسها):

نَحْنُ- يا مِصْرُ- أُمَّةٌ تَحْفَظُ الوُدْ
دَ وَتَرْعَى الحُقُوقَ في مَنْ رَعَاهَا
قَدْ نَشَأْنَا وَحُبُّ مِصْرَ غَرَامٌ
قَدْ تَعَدَّى صُدُورَنَا والشِّفَاهَا
جَمَعَتْنَا عَلَى الْوَفَاءِ آمَالٌ
عَطَّرَ اللهُ تُرْبَهَا وَسَقَاهَا
فَشَبَبْنَا عَلى الْوَفَاءِ وَشَبَّتْ
مِصْرُ وَالنِّيْلُ دَافِقٌ في ثَرَاهَا
وَوَقَفْنَا يَدًا نَذُودُ عَنِ الْأَوْ
طَانِ أَعْدَاءها وَنُعْلِي بِنَاهَا

ويتخلص من الحديث عن الجفوة المزعومة للحديث عن العلاقة الحميمة بين البلدين، ويذوّب ذاته في الجماعة التي يتحدث باسمها «نحن- نشأنا- جمعتنا- شببنا- ووقفنا»، ويختار الألفاظ ذات الطابع العاطفي الوجداني»الحب- الغرام- الوفاء- الود» والجملتين: الدعائية «عطر الله تربه» والاعتراضية «يا مصر» تأكيدا لقوة العلاقة ومتانتها. والأبيات إذ تصور الرباط الوثيق بين البلدين فإنها- في الوقت نفسه- تشيد بالسودان، وتشير إلى دوره- دون مَنٍّ- في الذود عن مصر، وفدائها بالروح والمهج (السابق نفسه: ٢٩):

كَمْ وَقَفْنَا عَنْدَ الشَّدَائِدِ نَفْدِي
مِصْرَ والحُروبُ ما تَكفُّ رَحاهَا
نَدْفَعُ الخَطْبَ دُونَها في المُلِمَّا
تِ وَنَرْمِي بعَزْمِنَا مَنْ رَمَاهَا
وَلِمْصِرٍ بِأَرْضِنَا كَمْ أَيَادٍ
عَلِمَ اللهُ ما جَهِلْنَا مَدَاهَا
قَدْ ثَقِفْنَا عُلُومَهَا وَشَرِبْنَا
أكْؤسًا من رَحِيقِها وَطِلاها
سَاعَدَتْنَا أنْ نَسْتَقِلَّ عَنِ القَوْ
مِ فَنِلْنَا اسْتِقْلالَنَا بِرضَاهَا
أتُرى مِصْرُ قَدْ تَنَكَّرَ أَهْلُو
ها أَمِ الشَّعْبُ هَهُنَا قَدْ تَاهَا
حَاشَ لله لَمْ تَكُنْ تِلْكَ إلَّا
نَبْوَةَ السَّيفِ إنْ سَطَا وَتَبَاهَى
فَانْقَضَتْ لَيْلَةٌ مِنَ الدَّهْرِ عَا
دَتْ وَلا رَجَّعَ الزَّمَانُ صَدَاهَا

ويقول إن ما تسبغه مصر على أخيها من أياد كثيرة يعد منها- ولا يعددها- العلم والمعرفة والاستقلال، ويسأل باسم السودانيين (أترى مصر تنكر أهلوها) والمصريين (الشعب ههنا قد تاها) عن سبب الأزمة. ما يلبث أن يرد على سؤاله بقول: حاش لله، وعبارة «حاش لله» دقيقة في التعبير عن تنزيه مصر من كل ما ران على الأفئدة فأفرقها، أو حط العقول فأرّقها. ويشبه الأمر برمته بنبوة سيف، أو بليلة طواها الدهر في غياهبه.

## المحور الثاني

### الأداة الفنية

تعددت الأدوات الفنية التي اعتمد عليها شعراؤنا السودانيون في تبليغ خطابهم الشعري، ولعل هذا ما دفعنا إلى دراستها على حدة، واستخراج خصائصها ومميزاتها، فضلاً عن اختبار قدرتها على تبليغ خطابها الشعري.

### اللغة والأسلوب:

طغت النزعة الخطابية الرنانة على كثير من الشعر، لاسيما شعر الاتجاه التقليدي، وفيها تشعر بضخامة وفخامة تكاد تملأ الفم عند الإنشاد، ولعل طبيعة المواقف التي ينشد بها الشعر سبب ذلك، فمعظم هذا الشعر ينشد في الأندية الثقافية، أو المنابر السياسية، أو بين يدي الجماهير المحتشدة. من الأساليب التي توفر نبرة خطابية زاعقة الصيغ الإنشائية من نداء وأمر ونهي، ودعاء واستفهام، وتمن وترجٍ، وغيره.

يكثر النداء في الشعر السوداني الموجه إلى مصر، ويغلب عليه النداء بـ (يا) أداة المنادى البعيد، وأغلب الظن أن أحساس الشعراء السودانيين بعلو مكانة مصر، وعظمة شأنها- في ناظريه- هو من قادهم إلى هذا السبيل، ونحن لا نلقي القول على عواهنه، فهذا مبارك المغربي يكثر من نداءاته لمصر لدرجة تشعرك بأنه متصوف يتضرع أو يبتهل آخر الليل(النيل، ١٩٨٠: ٢٣٣):

يا مِصْرُ يا أملَ العُرو — بةِ يا سِلاحَ العُزَّلِ
يا واحةَ الظمآنِ في — دربِ الحياةِ المُمْحِلِ
يا موطنَ العلمِ الذي — بعطائهِ لمْ يبخَلِ
يا مصرُ يا هبةَ السَّما — ءِ وبهجةَ المتأمِّلِ

وعلى نحو ما حشده المغربي من أدوات نداء فهذا العباسي يكثر من أدوات التمني، بل يضطر أحيانا إلى الانحراف ببعض الأدوات (لو- هل) عن أداء مهامها الأصلية التي وضعت لها في اللغة لتقوم بدور أداة أخرى (ديوان العباسي، ص٣٨):

آه لَوْ كَانَ لِي بِساطٌ مــن الرّيـ

حِ أوافيه أو قَـوَادمُ نَـسْـر

فـأطيرَنَّ نَحْوَ مِصْرَ اشْتِيَاقا

إنـهـا للأديبِ أحْسَنُ مِصْـر

هَـلْ إلى مِصْرَ رَجْعَـةٌ وبِنَا شَرْ

خُ شَـبَابٍ غَـضٍ وَزَهْرَةُ عُمْرِ

فالعباسي يتخذ من «لو» الشرطية و»هل» الاستفهامية أداة يتمنى بها بلوغ مصر المحروسة، ونلاحظ دقته في استعمال هذه الأدوات ودقته في توزيعها؛ فحين كانت أمنيته موغلة في الاستحالة، استخدم (لو)؛ لأنها توحي بعزة المُتَمَنَّى وبعده، وحين كانت أمنيته قريبة- ولو إلى نفسه- استخدم (هل) التي توحي بقرب المتمنى إلى الوقوع. وإنما كان كل هذا التمني؛ لأن في مصر لذته وسروره، طيره ووكره، صحبه وجليل ذكرياته. ويفيد الهادي آدم من فعل الأمر «قف» ليستوقف كل عَجِلٍ ليخبره بأهمية كلية دار العلوم ودورها الواضح في تحقيق التمازج الحضاري والثقافي بين القديم والجديد، أو التراث والمعاصرة (آدم،د. ت. ط: ٨٦):

قِـفْ هُـنَـا تُبْصِرُ الـقَـدِيمَ جـدِيدَا

قُـدْسِـي الـرُّوَاء جَـمّ الـمَـعَـانـي

قِـفْ هُـنَا ساعةً تَـرَى الـشَّـرْقَ والْـغَرْ

بَ بِـدَارِ الـعُـلُـومِ يـلْـتَـقِـيَـانِ

وقد يعدل الأمر عن وظيفته ليؤدي معنى الدعاء، وتطّرد هذه الظاهرة بوضوح في شعر التجاني- لشدة تعلقه بمصر وتعذر وصوله إليها- ومنها على سبيل المثال لا الحصر، «نضّر الله وجهها- فحيا الله مصر»، ومن أدعية الهادي آدم: «رعى الله عهدها- عطر الله تربها». ومن الأساليب التي توفر نزعة خطابية أسلوب التكرار، الذي تعددت دلالاته وتباينت ما بين التأكيد والإلحاح، ولفت النظر واسترعاء الانتباه، يقول إدريس مؤكدا اهتمام مصر بالفن والثقافة وإعلائها لقيمهم (جماع، ١٩٨٤: ١٢٥):

منذُ فَـجْرِ الحياةِ مِصْرٌ أنَالَتْ

وَثَـبَاتِ الـفُـنُونِ أسْـمَى مَحَلّ

بالحمى الحُـرّ والثقافـةِ والمـا

ضـي سَمَـتْ مِصْرُ للمَحَلّ الأجَـلّ

والحق أن للتكرار دواعيَ كثيرة، منها، التلذذ والتعلق العاطفي، ومنه قول التجاني (بشير،١٩٨٧: ٦٢)

وأرى مِـصْـرَ والـشَّبَـابَ حَلِيـفِـي

مَجْـدَ فِرْعَوْنَ أو ضَـجِيعَيْ يَفَـاعِ

مصرُ دِينُ الشَّبابِ في الحَضَرِ الرَّا

فِــهِ والْـبَدْوِ مِــنْ قُرىً وَبِقَـاعِ

أما خلف الله بابكر[١٤] فكلف بتكرار اسم مصر في كل بيت من قصيدته (النيل،١٩٨٠: ١٥٣):

أيـُها الخالدون فـي مصر طـابتْ

بكـم مـصـرُ ســاحـلًا وبـحـارا

مصرُ مصرُ الخـلودُ والـمـجدُ تزهو

بــكـم عــزة وتــزهــو فــخـارا

هــذه مـصـرُ مــا رأى الـجارُ منها

غـيرَ مـصر الـتي تـصونُ الـجوارا

ومما يلفت النظر ويسترعي الانتباه الميل إلى صيغة التكثير التي تتكون من كم الخبرية، ومنها قول القاضي(القاضي، ١٩٩١: ٥٠):

كم ذا أحنُّ إلى الكِنَانَةِ مُوجعًا     وأصَعَّدُ الزَّفَرَاتِ لـلخَطْبِ المُلِمْ

وقول مبارك المغربي (النيل، ١٩٨٠: ٢٣٤):

كم من يدٍ بيضاءَ قد     أسديتِ دُونَ تفضُلِ

ومنه قول الهادي(آدم، د. ت. ط: ٢٩):

ولِمِصْرٍ بأرْضِنَا كَـمْ أيَـادٍ     عَلِم اللهُ مَا جَـهِلْنا مَدَاهَا

ونلاحظ أن صيغة التكثير كانت مرتبطة- في معظمها- بالحديث عن ما تغدقه مصر على أخوتها العرب، علما وثقافة ونجدة، أو في التعبير عن الشوق إليها.

ومن أدواتهم التعبيرية الجملة الاعتراضية التي تؤدي دورا مهما في تبليغ المعني، والحق أنها تجاوزت إلى حد كبير الأغراض التي كانت تؤديها عند القدماء، كالترحم والنداء وغيره. وتبدو هذه الظاهرة بوضوح في شعر مبارك المغربي الذي أفاد منها في توضيح معانيه، بل غدت- عنده- مكونا أساسيا في إبلاغ المعنى وتوضيحه وتوكيده وفي دفع المعاني المتوهمة وإحلال المعاني التي يقصدها الشاعر. ومن دلالات الجملة الاعتراضية- عنده- التأكيد، ومنه قوله (النيل، ١٩٨٠: ٢٢٨):

أنَّا- وقد كذب الواشون- لا محنٌ

تقوى علينا ولا الأهوالُ تثنينا

ففي البيت تأكيد وشاية أطلقها مرجفون عمل شاعرنا على تفنيدها، ومن دلالتها أيضا القصر والتخصيص كقوله (السابق نفسه: ٢٣٨):

هو الحبُّ- أحبابي- دعاني فجئتُه

حثيثا لأروي منه أوتارَ قيثاري

فقوله (أحبابي) يقصره على أهل مصر وحدهم دون سواهم.

أما أساليبهم فتفاوتت ما بين المباشرة والتلقائية والضخامة والجزالة، فإذ يقول مبارك المغربي (السابق نفسه: ١٨١):

بَسَمَ الزَّمانُ فهلِّلِ واشدُ القصيدَ ورتِّلِ

وتلقَّ فاتنةَ المحا فل في الوشاحِ المخْمَلِ

يقول عبد الله البَنَّا[١٥] (السابق نفسه: ١٧٤):

وندفع عن مصرَ الأذى بنفوسنا

بعزم قوي نافذاتٌ مضاربُه

وجيشٍ شديدِ البأس في الحقِ ذائدٌ

عن العُرب لا يعيا بما هو طالبُه

بَنُونا صناديدُ الوغى عُدّةُ الردى

سِهامُ العِدا أُسدُ اللقاءِ مناكبُه

ضراغمُ وادي النيل عزَّت غياضةً

بهم وبهم تاهت وباهت سباسبُه

فألفاظ المغربي تكاد تطير بساطة ورشاقة، فلا لفظ يقلقك أو يحوجك مهمة البحث عن معناه، والمغربي لم تمنعه تقليديته من إيثار البساطة والمباشرة في التعبير عن حب مصر ودون أن يتعب ذهنه، أو يكد خاطره في اختيار الجليل الفخم، في مقابل ذلك كان عبد الله البَنَّا يتنفس أجواء البادية وكأنه ليس ابن العصر الحديث. لقد اتعب البَنَّا نفسه كثيرا وربما سهر الليل بحثا عن معان تعينه في التعبير عن حب مصر، ولعل هذا ما اضطره أن يرتد إلى العصر العباسي بحثا عن ضالته التي وجدها في بائية بشار بن برد[١٦] في وصف الجيش والمعركة، لقد ظن البنا- أو توهم- أن الارتداد إلى الماضي وضخامة اللفظ وفخامته تصنع شعرا جميلا ومؤثرا، بل مقنعا. إن المغربي كان أكثر إقناعا وصدقا، فمباشرته أشعرتنا بصدقه، بينما ضرب البَنَّا بيننا وبين الإعجاب حجابا صفيقا يتعذر عليك أن تجتازه. إن الفرق بين المغربي والبَنَّا كالفرق بين من يقدم لمحبوبته عطرا باريسيًا ومن يمنحها عرارا وخزامى.

لم تقتصر تقنيات الشعراء السودانيين الأسلوبية على الأدوات القديمة في تبليغ الخطاب الشعري، بل أفادوا من التقنيات الحديثة على شاكلة التناص، السرد، والارتداد، والمونولوج الداخلي.

أما التناص وفيه يعمد الشاعر إلى تحوير نص ديني أو تراثي أو غير ذلك ليوظفه في بناء نصه لغويا، ولإعلاء قيمته فنيا وجماليا. وعلى الرغم من وجود إرهاصات لهذه التقنية في النقد العربي القديم، لاسيما في حديث القدماء عن السرقة والأخذ، أو الاقتباس والتضمين، إلا أن التناص أوسع ماعونا، وأرحب صدرا، إنه ابن النقد الغربي الحديث بلا منازع.

لاشك أن الشاعر السوداني قد اطلع على التراث العربي، وأكبر الظن أن كثيرا من معانيه وألفاظه وصوره قد استقرت في لاوعيه، حتى إذا جرى نبع الشعر على لسانه تدافعت عليه. فهذه بائية إدريس جماع في العدوان الثلاثي على مصر تتناص مع بائية أبي تمام في فتح عمّورية، فإذ يقول أبو تمام: (أبو تمام, ١٩٨٧:٣٢/١):

السيْفُ أصْدَقُ أنْبَاءً مِن الكُتُبِ

في حَدّه الحَدُّ بين الجدِّ واللعِبِ

بيضُ الصَّفائحِ لا سُودُ الصحائِفِ في

مِتُونهِنَّ جلاءُ الشّكِ والرِّيبِ

والعلمُ في شُهُبِ الأرْماحِ لامعةً

بين الخميسين لا في السَّبْعَةِ الشُّهُبِ

يقول جماع (جماع، ١٩٨٤: ٥٥):

بِي ما بِصَدْرِكَ يا مِصْرِيُّ مِنْ لَهَبِ

وَشِيْجَةُ الْحَقِ والتَّارِيْخ والنَّسَبِ

عَمَّ البِلادَ ذُهُولٌ لا تُحَدّدهُ

حُدُودُ أرْضٍ وَمَشْبُوبٌ مِنَ الْغَضَبِ

هذا الدَّمُ الفَائِرُ المُهْتَاجُ نَبْعَتُهُ

ناراً تُحَرِّقُ مِنْهُ كُلَّ مُغْتَصِبِ

وتتناص أبيات جماع مع بائية أبي تمام في أجواء الغضب والثورة والانفعال، وفي وزنها (البسيط) وفي قافيتها(الباء) وحركة رويها «الكسرة» فضلا عن قوافيه المجلجلة وألفاظها الفخمة. والحق أن السياق التاريخي الذي كتب فيه جماع بائيته لا يختلف عن سياق أبي تمام، فكلاهما يمثل- بلا شك- موقف المثقفين من العدوان الغاشم على الأمة (مصر عند جماع) و(عمورية عند أبي تمام). وجماع إذ

يستلهم روح أبي تمام فإنه يبشر أهل مصر بالظفر والنصر، فمثلما انتصر المعتصم على أعدائه، وبدد شملهم ستدمر مصر الغزاة الطامعين، وتردهم على أعقابهم خاسرين وخاسئين. والحق أن ليس التناص كله يرتد إلى الماضي البعيد ليستدعيه، بل قد يستدعي الحاضر القريب، فنونية مبارك المغربي (النيل، ١٩٨٠: ٢٢٨):

يـا أخوةَ النيل يا أغلى أمانينا

طِبْتُم وطابَتْ بكم أمجادُ وادينا

تتناص مع نونية الشاعر علي الجارم التي كتبها سنة ١٩٤١م في زيارته للسودان (الجارم،١٩٩٠: ١/١٤٤):

يـا نسمةً رَنَّحتْ أعطافَ وادينا

قِفِي نُحَيّيك أو عُوجي فحيينا

ومبارك المغربي يجاري الجارم في وزن البسيط، وقافية النون المتبعة بألف الإطلاق، فضلا عن الموضوع ذاته. فكلاهما يتحدث عن شعور أبناء وادي النيل تجاه بعضهم بعضا. ولا يقتصر التناص على التراث الشعري فحسب، بل يمتد إلى القرآن الكريم والسنة النبوية المطهرة، يقول جماع (جماع، ١٩٨٤: ٥٧):

وَكُلُّ سَاكِنِها أجْنَادُ مَعْركَةٍ

وَطِفْلُهَا في الوغَى يَنْقَضُّ كَالشُّهُبِ

ففي قوله: «كل ساكنها أجناد معركة» تناص من قول النبي (صلى الله عليه وسلم): «إن خيرَ أجناد الأرض جندُ مصر»، وفي قوله: «وطفلها في الوغى ينقض كالشهب» تناص من قوله تعالى: ﴿إِلَّا مَنْ خَطِفَ الْخَطْفَةَ فَأَتْبَعَهُ شِهَابٌ ثَاقِبٌ﴾ ( الصافات: آية ١٠) وقوله: ﴿وَأَنَّا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَن يَسْتَمِعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شِهَاباً رصَداً﴾ ( الجن: آية ٩). ومن التناص الديني قول عبد الله الطيب وقد رأى صخر مدينة أسوان (النيل، ١٩٨٤: ١٦٤):

يا صخرَ أسوانَ إنَّ القلبَ أسوانُ

وأنت من خمرةٍ خرساءَ نشوانُ

تلوح فيك وجوهٌ ما أُبَيِّنها

مبهماتٌ من الذِّكرى وأشجانُ

كأنَّ فرعونَ ذا الأوتاد ماكرَهُ

مِنَ الثنية ذاتُ الريد هامانُ

وخلتني أبلغُ الأسبابَ مرتقبًا

وأن سرًا من الأسرارِ عُريانُ

والأبيات تتناص مع قوله تعالى: ﴿وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحاً لَّعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ﴾ (غافر: آية ٣٦). ومهما يكن من أمر فيمكننا أن نقول إن معظم التناص وظف بطريقة بدائية لا تكاد تختلف عن طريقة القدماء في توظيف التضمين والاقتباس. ومن مظاهر الأسلوبية الحديثة:

## أسلوب السرد أو الحكي:

لاشك أن الشعر قد استعار القصة والحكاية وخلعها عليه منذ عهد بعيد، ولعل القارئ للتراث العربي يشهد إرهاصات في شعر امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة وغيرهما، وحقا إنها كانت ساذجة لا تتعدى قال: وقلت إلا أنها لا تحرم النص من عنصر القص. إن «صلة القصيدة بالرواية لم تقف عند هذا الحد، فبعد أن نضجت الرواية وأصبحت جنسا من أهم الأجناس الأدبية ابتدأت القصيدة تستعير من الرواية أخص تكنيكاتها» ( زايد،١٩٩٧: ٢٢٠).

لم يكن الشاعر السوداني بدعا عن غيره فقد أفاد– كغيره- من تقنيات السرد، فهذا الهادي آدم يوفر لقصيدته دار العلوم معظم عناصر القص (زمان– مكان- البطل/ الشاعر نفسه- أحداث) (آدم، د.ت.ط: ٨٥):

ربةَ الشِّعْرِ هذه رَبَّةُ الفَنِّ

وشبابه الهوى والأغاني

هذه روضةُ القَرِيْضِ فَطُوْفِي

وانْهَلِي مِنْ ضِيائِها الوَسْنَانِ

هذه ومضةٌ مِنَ الْفَجْرِ لاحَتْ

بَيْنَ هَامِ التِّلاعِ والوِدْيَانِ

نَسَجَتْ يُوْشَعُ خُيُوطَ حَوَاشِيـ

ـهَا وَشَّى مِنْ بُرْدِهَا النَّيْرَانِ

عَبَرَتْ في الزَّمَانِ تَخْطُرُ كالزَّوْ

رَقِ يَخْتَالُ في الشُّعَاعِ الحَانِي

رُبَّ لَحْنٍ كالسِّحْرِ لَمْ يُلْقَ إلَّا

بينَ أوْتَارِهَا وَبَيْنَ الْمَثَانِي

رَدَّدَتْهُ فَأَسْمَعَتْ كُلَّ مَيْتٍ

وَرَوَتْهُ فأيْقَظَتْ كُلَّ فَانِي

ويعتمد في سرده على الأفعال الماضية (نسجت- وشى- عبرت- رددته- أسمعت- روته- أيقظت) حتى فعل المضارع «يلق» جاء مسبوقا بلم فتحول زمانه إلى الماضي. ولم يكتف الهادي بالسرد فحسب، بل استعار من الرواية أحدث تقنياتها، وهو الارتداد أو(flash back)، وفيه «يتم الارتداد على لسان الراوي أو الشاعر من خلال وعي الأبطال لأغراض فنية متعددة، كإضاءة اللحظة الحاضرة التي يتم الارتداد إليها، أو توضيح جانب خفي من جوانب القصة، أو

إلقاء الضوء على صفة من صفات الشخصية. وقد يكون الارتداد في القصة من اللحظة النفسية الحاضرة إلى لحظة نفسية أخرى سابقة عليها في الزمن» (زايد،١٩٩٧: ٢٢١) يقول (آدم، د. ت. ط: ٨٦):

كَمْ زَهَانِي أنْ بِتُّ شَاعِرَها الفَذْ

ذَ وَصَدَّاحَهَا الشَّجِيَّ الأغَانِي

شَهِدَ النِّيْلُ مَا تَكَبَّدتُ مِنْ وَجْـ

ـدِ إليْـهَا يَـهْتَاجُ حُـرَّ الأمَـانِي

كُلَّما جِئْتُ مَوْجَـهُ رُحْتُ اسْتَقْـ

ـسِرُ أُخْـرَى عَنْ هَمْسِها الْحَيْرَانِ

زورقي ضَارِعٌ يُجَانِبُ هَذَا الـشْـ

ـشَطَّ أوْ يُسْرِعُ الخُطَى غَيْرُ وَانِ

يَغْضَبُ المَوجُ حِيْنَ يِنْشَطُ مَلّا

حي فَيَنْثَنِي عِنَانُه وعِنَاني

تتهاوى الآمالُ حَوْلِيَ كالنَّجْـ

ـمِ دَهَتْهُ مَنَاصِلُ الشَّيْطَانِ

تَارَةً يَلْمَعُ الرَّجَاءُ فَأمْشي

ثُمَّ يقضي أخُوهُ بالحِرْمَانِ

ثم وافَيْتُها بقايا من الشَّو

قِ وأذْمَاءِ مُهْجَةٍ وَجَنَانِ

هَهنا يا رفاقُ مُلْتَأمُ الشَّمْـ

ـلِ وَدُنْيَا آمالِنا والأمَاني

والهادي إذ يتحدث عن تحقيق حلمه بالدراسة في دار العلوم، وكيف صار شاعرها الفذ، وصداحها الشجي- على حد تعبيره- فإنه ما يلبث أن يرتد إلى الماضي حيث كانت مصر حلما وأملا، ويستدعي نهر النيل- النيل الأزرق تحديدا لأنه يمر بقريته- ليكون شاهدا على طموحه وهمته العالية. لقد كان النيل شريكه ورفيقه، فكم مرةٍ شكا إليه تحنانه وشوقه، وهمس له بحلمه الأحادي. ويصور حالة الأسى والجزع التي عاشها حينما تهاوت أحلامه، ورجمت طموحاته، وخاب رجاؤه، بل استحال يأسا وقنوطا حتى إذا وصل إلى مصر بقايا روح، وحطام جسد، نفخت فيه من روحها، وبعثته خلقا جديدا. ولاشك أن الهادي وظف بعبقرية فذة تقنية الارتداد فنقلك من أجواء الحاضر إلى الماضي حتى إذا أضاء اللحظ التاريخية ببلوغه مصر-أو دار العلوم- ارتد إلى الحاضر ليبلغك الصورة التي انتهى إليها الآن، صورة شاعر الدار الفذ، وصداحها الشجي.

أما فيما يتعلق بالأوزان فجاءت القصائد- إلا قليلا- على العروض الخليلي، وقد كان لبحر الخفيف الكثرة الكاثرة، وذلك لمناسبته المواقف التي قالوا فيها شعرهم، فالخفيف يناسب موقف السرد والقص والاستطراد، فصيغة «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» وما يعتريها من زحافات تسقط فيها الأحرف الساكنة من فاعلاتن ومستفعلن تتيح فرصة للتتابع السريع، وإن بقاء الوزن سالما من العلل يشعر بالتروي والهدوء والاتزان، انظر قول الهادي (آدم، د. ت. ط: ٤٧):

عِمْ صَبَاحا بوقْفَةِ الخُلْدِ واهْنَأ

أيَّها الخَالِدُ الذي ليس يفنى

أوَ مَازِلْتَ مِثْل عَهْدِكَ لا تَهْـ

ـدَأُ بَالاً وَلَسْتَ تَألَفُ مَغْنَى

أو مازلتَ مُمْعِناً في أمانيـ

ـكَ شَغُوْفاً بِحُبِّ مُصرٍ مُعَنَّى

والحق أن الأبيات تشعر القارئ بهدوء واتزان يناسبان أجواء السرد والقص التي تخيم على الأبيات، فضلا عن أنه يتيح فرصة للاستطراد. يمكننا أن نقول: إن قصائد «دار العلوم- وقفة مع تمثال مصطفى كامل- وجفوة- أمل- رسل الشباب إلى مصر» ذات الطابع السردي القصصي جاءت كلها على زنة الخفيف.

ويفيد جماع من مناسبة بحر البسيط للموقفين: الهادئ المتزن والثوري المنفعل في بائيته التي نظمها وقت العدوان الثلاثي على مصر المحروسة (جماع، ١٩٨٤: ٥٥):

بِي ما بِصَدْرِكَ يا مِصْرِيّ مِنْ لَهَب

وَشِيْجَةُ الْحَقِّ والتَّارِيْخِ والنَّسَبِ

عَمَّ البِلادَ ذُهُولٌ لا تُحَدِّدهُ

حُدُودُ أرْضٍ وَمَشْبُوبٌ مِنَ الْغَضَبِ

مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن

متفعلن فاعلن/ مستفعلن فعلن

ونلاحظ أن ثمَّة تفاوتاً في إيقاع البيتين, فالشطر الأول من البيت الأول ذو إيقاع سريع ووقع هادر, وبذلك يناسب حالة ثورة النفس وشدة الغيظ الذي يعتمل في صدره حينما اعتدى الغاشمون على مصر، أما الشطر الثاني من البيت نفسه فإيقاعه بطيء ووقعه هادئ, ولعل رزانته تناسب حديثه عن التاريخ والأنساب, وينحو البيت الثاني نحو الأول من حيث التفاوت في السرعة والبطء, الثورة والانفعال. مما يدفعنا إلى القول إن التفاوت الإيقاعي يلوّن النص، ويحدد إلى درجة كبيرة رتابته، أو سرعته، وهو يتيح للشاعر فرصة الصعود والهبوط, والبطء والإسراع.

ومـن الأبحـر التـي ركبهـا الشـعراء بحـر الطويـل وهـو مـن «أكثر البحور شيوعا في شعرنا العربي القديم، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر منه، كما يقول إبراهيم أنيس (أنيس، ١٩٥٢: ١٧٥)، وأكبر الظن أن كثرة مقاطعه جعلت الشعراء يختارونه» لصب أشجانهم وما ينفس عنهم (السابق نفسه، ١٤) لذلك يركن إليه أصحاب الجلبة والقعقعة من شعراء الاتجاه التقليدي، انظر لقول البَنَّا (النيل، ١٩٨٠: ١٧٤):

هو الشعرُ في الخرطومِ جاشَتْ مواكبُهْ
لِيُنْشَدَ ماضيه ويُشْرِقَ غائبُه

ومن بحر المتقارب، قول إدريس جماع (جماع، ١٩٨٤: ٦٢):

تخايلُني صُوْرٌ مِنْ سَنَاكِ
فأمْرَحُ في خِفَّةِ الطَّائِرِ
تخايلني خَطْرَةً خَطْرَةً
فما هِيَ بِالْحُلُمِ العَابِرِ
ويحملني زورقُ الذِّكريَاتِ
إلى شاطئٍ بالرُؤى عَامِرِ

ويبدو لي أنه يصلح لاستفراغ خبيء الوجد والشوق. فتتابع صيغة «فعولن فعولن» يناسب حالة الانفعال والهستيريا التي كان يحسها وقت نظمه للأبيات. ومن ألطف البحور وأحلاها مجزوء الكامل، ومنه قول مبارك المغربي (النيل، ١٩٨٠: ٢٣٢):

بَسَمَ الزَّمانُ فهلِّلِ    واشدُ القصيدَ ورتِّلِ
وتلقَّ فاتنةَ المحا    فل في الوشاحِ المخْمَلِ

وقد وجدنا نصين من شعر التفعيلة، الأول لحسن عباس صبحي على زنة الرجز، والآخر لتاج السر الحسن على زنة الكامل.

وأما الروي فغلب عليه الأحرف الذلل كما يسميها عبد الله الطيب (المجذوب، ١٩٩١: ٥٧/١)، وهي: النون والراء والباء والميم واللام والميم، والحق أنها من أحلى القوافي لسهولة مخارجها، وكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف (السابق نفسه: ٦٠/١).

أما قوافيهم ففي الغالب جاءت متمكنة ليست بقلقة ولا مستجلبة لإتمام الوزن، أو كما قال المرزوقي جاءت «كالموعود به المنتظر يتشوفها المعنى بحقه, واللفظ بقسطه, وإلا كانت قلقة في مقرها, مجتلبة لمستغن عنه» (المرزوقي،١٩٩١: ١١). ومن وسائلهم في الوصول إلى القافية، الميل إلى الكلمات المتضادة، أو المتجانسة في المعنى، أو الكلمات المتلازمة، وقد يكرر الكلمة التي تستبق القافية نفسها، يقول الهادي آدم (آدم، د. ت. ط: ٤٧):

فإذا بالشَّابِ شُعْلَةُ آمَالٍ
تُضِيءُ الطَّرِيقَ سَهْلاً وَحَزْنَا
من أمانيك قد تَطَلَّعَ للمَجْـ
ـد عُرابي فثارَ ضَرْباً وَطَعْنَا
ثم قامَتْ هَوْجَاءُ في وجه فارو
ق تَدُكُّ القُصُورَ حِصْنَا فَحِصْنَا

فالهادي آدم يأتي في نهاية أبياته بكلمتين متضادتين (سهلا وحزنا) ومتلازمتين (ضرب وطعنا) أو يكرر الكلمة نفسها(حصنا فحصنا) وينحو جماع منحاه نفسه. ففي بائيته- مثلا- نجد قوافي «عاد ومنتهب، السخط والعجب، الأصل والحسب» ويسلك التجاني السبيل ذاته، ومنه «صاعا بصاع، منصل ويراع، قرى وبقاع». ولكن أحيانا- بل أحيانا قليلة- جاءت القافية لإتمام الوزن فحسب، مثل قول عبد الله الطيب وقد جمع بين المعيز والضأن وما كان أغناه عن ذلك (النيل، ١٩٨٠: ١٦٦):

وحبذا شاطئاه والنخيلُ ونيـ
رانُ القِرى ومعيزُ الحَيِّ والضَّانِ

يمكننا أن نقول إن القوافي جاءت- في معظمها- راسخة من دون اضطراب، وثابتة من دون قلق، وإن الوسائل التي لجأ إليها الشعراء يسرت للمتلقي التنبؤ بالقافية قبل أن ينطق بها شاعرها.

أما الموسيقى الداخلية، ونعني بها حُسن انتقاء الألفاظ والإحساس بقيمتها الصوتية والنغمية، فقد حرص الشعراء على توفيرها لشعرهم، ومنها الجناس الذي تفاوت ما بين التام والناقص، فمن التام قول العباسي مجانسا بين مصر، ومصر «إحدى الأمصار الأخرى» (العباسي، د. ت. ط: ٣٨):

فأطيرَنَّ نَحْوَ مِصْرَ اشْتِيَاقًا    إنها للأديبِ أحْسَنُ مِصْرِ

ومن الجناس الناقص قول الهادي (آدم، د. ت. ط: ٨٦):

هذه الدَّارُ يا رفيقي داري
والرَّعَانُ التي لديها رَعَانِي

ومن الجناس اللطيف قول عبد الله الطيب (النيل، ١٩٨٠: ١٦٩) مجانسا بين أسوان المدينة والأسى:

يا صخرَ أُسوانَ إنَّ القلبَ أسوانُ
وأنت من خمرةٍ خرساءَ نشوانُ(١٧)

والحق أن الجناس يزيد «من موسيقى الشعر، فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان» (أنيس، ١٩٥٢: ٤٣).

ومن الموسيقى الداخلية رد الأعجاز إلى الصدور، أو التصدير- كما يسميه ابن رشيق- فله أنواع ومنه, «ما وافق آخر كلمة في الشطر الأول آخر كلمة في الشطر الثاني (القيرواني، ١٩٨٨: ٥٧٢/١)، ومنه قول الطيب السراج (النيل، ١٩٨٠ :٦٦):

هل قلتَ إذ قالوا خبلتَ بحبها
يا ربِّ زدْني في الخَبَالِ خَبَالا
حبُّ الكمال من الكمالِ وهكذا
إني أرى حُبِّي لمصرَ كمالا

والتصدير واضح في قوله (خبلت وخبال والكمال كمالا) وللتصدير ميزتان, الأولى أنه يعيد على الأذن اللفظة التي استأنست بها من قبل، والثانية أنه يسهل استخراج قوافي الشعر. وبذلك يحيل القارئ من متلقٍ سلبيٍ إلى منتج للنص. وأحيانا يقسم الشاعر البيت إلى قطع موسيقية، مثل قول الطيب السراج (السابق نفسه، الصفحة نفسها):

لا أرعوي،لا ألتوي،لا أنثني لا أنتهي لا آتلي استرسالا

ومن الظواهر الموسيقية التدوير، وهو «إشراك شطري البيت في كلمة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني» (الملائكة، ١٩٦٣: ٩١)، ومنه قول العباسي (العباسي، د. ت. ط: ٤٠):

رَبِّ قَدِّرْ لِمِصْرَ طَالِعَ إسْعَا دٍ وَهِيئ لِمِصْرَ إصْلاَحَ أمْرِ

أما التجاني فنجده- دون غيره- حريصا على تدوير اسم مصر في كثير من قصائده، وكأنه غير قادر على التلفظ به كاملا، ونحن لا نلقي القول على عواهنه انظر(بشير،١٩٨٧: ٦٢):

في سبيلِ الجِهَادِ يدْرأُ عن مصـ
ـرَ بَنُوهـا بـمنْصَلٍ وَيَرَاعِ
حبذا الموتُ في سبيلك يامصـ
ـرُ لِنَشْءٍ عن الحِمَى دَفَّاعِ
رُسُلٌ للشبابِ تُنْجِبُهُمْ مصـ
ـر على فتْرَةٍ وفي ادْقَاعِ

فالتدوير إذ يكسب الشعر غنائية وليونة كما تقول السيدة نازك الملائكة- رحمها الله- فإنه يخلع عليه ظلالاً معنوية ودلالات نفسية. ولعل أبيات التجاني السابقة تؤكد ذلك. أما فيما يتعلق بالضرورة الشعرية فلم يتنكب الشعراء إلا ما سمح به القدماء كتسهيل الممدود، وصرف ما لا ينصرف، ولعل هذا يفسر مجيء «مصر» مصروفة تارة وممنوعة من الصرف تارة أخرى.

أما الصورة الفنية فغلبت عليها الصور التشبيهية- لاسيما عند العباسي- ومنها، تصويره مكانة مصر: يقول العباسي (العباسي، د. ت. ط: ٢٥):

مصرُ وما مصرُ سوى الشَّمْسِ
بَهَرَتْ بِثَاقِبِ نُورِها كُلَّ الوَرَى
ولَقَدْ سَعَيْتُ لها فكُنْتُ كأنَّما
أسعى لِطَيْبَة أو إلى أمِّ القُرَى

وهو إذ يشبه مصر بشعاع الشمس الذي يبهر بنوره الورى فإنه يخلع عليها هيبة وقداسة تشاكل التي هيبة يخلعها مركز الإسلام وقطب فلكه الدوار (المدينة ومكة) في نفوس السائرين إليهما. ويشبهها بالأمل المنشود والرجاء المعقود وبالأم الرؤوم التي تعطف على أبنائها، وتغدق عليهما فيوض حنانها(السابق نفسه: ٦١):

فمِصْرُ هي اليومَ كَهْفُ الرَّجَا
ءِ لنا وَهي المُرْضِعُ الحَانِيَهْ

ويعمد البنا إلى حشد التشبيهات (النيل، ١٩٨٠: ١٧٩):

كأنّي بعهدِ الأزبكية مشرقًا يغردُ فيه شاديهُ ويحتدُّ خاطبُه
كأنّي بشوقي ولُوعًا بحافظ فطورًا يناجيه وطورًا يُداعبُه

ويشبه الهادي آدم تداعي آماله بنجم دهته مناصل الشيطان (آدم، د. ت. ط: ٨٦):

تَتَهَاوَى الآمَالُ حَوْلِيَ كالنَّجْـ مِ دَهَتْهُ مَنَاصِلُ الشَّيْطَانِ

وحقا أن الصورة تجسد الآمال وتحيلها من متصور عقلي محض إلى وجود مادي، لكنها لم تتخلص من قيد النقل المباشر، فصورة النجم المتهاوي لرجم الشياطين تحيل القارئ إلى القرآن الكريم.

ويكثر الشعراء من التشبيه البليغ الذي يعتمد على المفعول المطلق (المصدر) مثل قول مختار محمد: ثبتِ ثباتَ الرَّاسياتِ (النيل، ١٩٨٠: ٢٧٤)، وقول البنا: نزلتم نزولَ

الغيث بين ديارنا (السابق نفسه: ١٨٠). ومن التشبيه قول فراج الطيب[١٨] (السابق نفسه: ٢٠٦):

يذودون عن كهفِ العروبة مثلما ينافحُ عن أرواحِ أفرخهِ النَّسْرُ

والحق أن التشبيه يبدو ساذجا جدا، فصورة النسر الذي يدفع عن أفرخه غلواء الحياة صورة تقريرية فجة.

إن الخيال- وللأسف الشديد- في كثير من التشبيهات التي بين أيدينا يبدو فقيرا إلى حد كبير، ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن الشاعر السوداني- لاسيما التقليدي- لم يكد يراوح الأرض- إلا قليلا- فلِمَ يكلف نفسه عنت التحليق وصور الأقدمين بين يديه يمتح منها ما يشاء؟ والحق أن الصور الجميلة قليلة، ومنها صورة العباسي لذكرياته بمصر وقت أن كان سادرا في متنزهاتها لهوا وعبثا (العباسي، د. ت. ط: ٣٨):

وَمَكَانٍ كَأَنَّ كُلَّ نَسِيْمٍ

نَاشِرٌ في أرجائِهِ طِيْبَ نَشْرِ

يُبْهِرُ العَيْنَ منهُ مَرْأًى أنِيْقٌ

مِنْ مُرُوجٍ قَيْدِ النَّواظِرِ خُضْرِ

فهُنَاكَ الرّياضُ والماءُ يجري

بخريرٍ تَحْتَ الرّياضِ وَقَدْرِ

وهُنَاكَ النَّسِيْمُ يَعْبَثُ بالماءِ

وَيُزْرِي والوُرْقُ للمَاءِ تُغْرِي

وهناك البَهِيُّ من كُلِّ زَهْرٍ

وهناك الشَّجِيُّ مِنْ كُلِّ طَيْرِ

كم قَطَفْنَا في ذلك الروضِ زَهْرا

وَرضَعْنَا فيه أفَاوِيقَ دَرّ

ومصابِيْحُنَا به غُرَّةُ السا

قي وَبَدْرٌ من كَفِّهِ بَاتَ يَسْرِي

إنْ خَرَجْنَا مِنْ حَالِ سُكْرٍ لصَحْوٍ

فيه عُدْنَا من حَالِ صَحْوٍ لِسُكْرِ

وتتعدد وسائله التعبيرية في رسم المكان الذي أخذ عقله وقلبه، فالتنكير في قوله: «ومكانٍ بواو رب المحذوفة» يخلع على المكان عظمة وأبهة، وهو كذلك يوسع دائرة الخيال لدى المتلقي، والتشبيه في قوله: «كأن كل نسيم طيب نشر» يضفي على المكان أريجا ونشرا، أما الكناية «قيد النواظر» فجاءت تعبيرا عن الدهشة التي يحدثها جمال المنظر في عيون الناظرين، ثم أكدها قوله «يبهر» و«مرأى أنيق»، والمبالغة جعلت غرة الساقي تضيء الظلمة، والاستعارة «بدر في كفه» جعلت الكأس بدرا في يديه، وقصد بكم الخبرية « كم قطفنا ورضعنا» التكثير، تكثير قطف الزهر وارتضاع أفاويق الدَّرِّ- على حد تعبيره- بينما يدل العكس والتبديل «سكر لصحو وصحو لسكر» على استمرار حالته وديمومتها مابين الصحو والسكر. وثمة خاصية تميزت بها هذه الأبيات، وهي سيطرة النزعة الحسية الجامحة عليها، فالأبيات ترضي العين بمرأى أنيق، والأنف بعطر أريج، والأذن بخرير الماء وشجي الطير، واليد (اللمس) بلطافة الزهر، والفم (التذوق) بحليب نوق، أو بكأس خمر. وعلى هذه الشاكلة نجد الأبيات ترضي كل حواسك. وثمة خاصية أخرى تميزت بها الأبيات وهي اعتمادها على التركيب اللغوي البديع، وعناصر بناء جديد-غير التشبيه والاستعارة وحدهما- كالتنكير والعكس والتبديل.

كذلك تميزت بعض استعاراتهم بعلاقات لغوية جديدة، وهي إذ تبدو غريبة على القارئ فإنها منسجمة مع باطن الشاعر ودواخله كل الانسجام، وقد تكون في كثير من مواضعها قادرة على نقل عدوى الانسجام إلى الملتقى. ولا يفهم من حديثنا هذا أن خروج الشاعر- في بنائه للاستعارة أو العلاقات اللغوية الجديدة- على الأنساق المألوفة دائماً يجدي، أو أنه مقبول على الإطلاق، بل هو رهين بالموقف الذي يستدعيه وإلا كان ترفاً ذهنياً ولهثاً وراء ضجيج علاقة لغوية غريبة قد تخلب البصر وترهف السمع حتى إذا جئتها فتمعنتها لم تجد فيها شيئاً ذا قيمة. ونلاحظ أن معظم هذه الاستعارات أنتجها الشعراء الرومانسيون- بحكم مذهبهم- ومنها على سبيل المثال: قول جماع «زورق الذكريات» «شاطئ الرؤى»، وقول الهادي آدم «شعاع حاني» و «رُواء مقدس» و «همسة حيرى»، وقول التجاني «أمل ثائر» في شباب مصر و «أمل ميت» في ذهابه إليها، وقول القاضي«الحظوظ السكرى».

أما الكناية فقد حظيت بنصيب وفير لدرجة تكاد تنفلت من اليد إذا أردت إحصاءها، وأكبر الظن أن طبيعة الشاعر السوداني كانت سبب ذلك- فالسوداني- على وجه العموم- شديد التحرج لاسيما في البوح لمن يحب، لذلك كان يختبئ خلف أخبية الكناية، فمنها ما يرتبط بالنيل(سليلة النيل- أمة النيل) والأصل الطيب (بنت الكرام) والعراقة والحضارة (مهبط الحضارة- أم الشعوب- أرض الكنانة) والثقافة (مستودع الثقافة- ربة الفن) والدين (قبلة الإسلام- مبعث الهدى- مهجر الأنبياء) وأحد معالمها (أرض الهرم) وأحد أبنائها(أم جمال- أم صابر).

## الخاتمة:

خلص هذا البحث إلى مجموعة من النتائج، أهمها:

تفاوتت رؤية الشعراء السودانيين لمصر تفاوتا كبيرا بحكم ثقافة كل شاعر وتكوينه النفسي ومذهبه الأدبي الذي يؤمن به، فمنهم من كانت رؤيته بسيطة وساذجة على الرغم من اتكائه على ضجيج الألفاظ واصطناعه للنزعة الخطابية الزاعقة، واعتماده على التوسل العاطفي المقيت، ومنهم من كانت رؤيته أعمق، لاسيما من كان يرى في مصر الدولة المركزية علما وثقافة وتاريخا وقدرة على المضي بالعرب- ومنهم السودان- إلى أفق أرحب وأوسع.

شغل الهادي آدم بالحديث عن مصر تاريخا وثقافة، فكان أن اختار دار العلوم ممثلا للثقافة والعلم، ومصطفى كامل للتاريخ، وكأنه يقول باطنه- كما يقول المتصوفة- إن استيعاب ما خلفه الأجداد وفهمه فهما جيدا (التاريخ) والإيمان بالثقافة التي تمزج بين القديم والجديد، أو تؤمن بالأصالة والمعاصرة معا (دار العلوم) هي التي جعلت مصر تتبوأ هذه المكانة، فضلا عن كونه وحده من تحدث عن الخلافات التي تحدث بين البلدين، وعلى الرغم من أنه سعى جاهدا لتبسيط الجفوة والتقليل من شأنها إلا أن شعره يعد- من هذه الناحية- وثيقة لمعرفة تاريخ العلاقة بين البلدين.

كان التجاني من أكثر الشعراء تعلقا بمصر، فقد ظل يشتاق إليها وهي تتأبى عليه، يحلم بها وهي تضن عليه، حتى إذا تيقن من استحالة رؤيتها وبل صداه- لضيق ذات اليد- وأد حلمه بيديه. والحق أن التجاني وإن كان عاشقا مشتاقا إلا أن شوقه لم يضعف أركان نفسه، أو يضعضع جدار ذاته، وإلا فكيف نفسر وأده لحلمه بيديه. أما شوق العباسي فكان لجليل الذكريات وأيام الصبا والفتوة.

تفاوتت محبة الشعراء- بتفاوت اتجاهات الشعراء- لمصر مابين الحب الوله الممجوج (شعراء التيار المحافظ)، والحب الواقعي الواعي (شعراء المدرسة الواقعية) بمفهوم الحب، والمدرك لطبيعة العلاقة بين الطرفين، والمحافظ على هيبة المحب والمحبوب معا.

اعتمد الشعراء- خاصة أصحاب الاتجاه المحافظ- على حشد وتكثيف الصيغ الإنشائية (أمر ونهي- تمنٍ واستفهام- وغيره) لأنها توفر لهم صوتا خطابيا زاعقا يناسب مذهبهم الفني، ويرضي العامة التي ترغب في مثل هذا الصخب.

أفاد بعض الشعراء من الأساليب الحديثة (السرد- المونولوج- الارتداد- التناص) في إيصال رؤاهم، فالسرد يشعر القارئ بترابط النص واتساقه مع الترتيب المنطقي للأحداث، ويتيح المونولوج فرصة الكشف عن المحتوى النفسي للشاعر، ويسهم الارتداد في سهولة التنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل من دون أن تشعر بنبو أو انقطاع، أما التناص وإن كان ينبئ عن إفادة الشاعر من تجارب السابقين وامتصاص رحيقها لكنه كان ساذجا؛ إذ لم يختلف كثيرا عن الاقتباس والتضمين عند القدماء.

على الرغم من محافظة معظم النصوص التي وقفنا عندها- إلا قليلا- على العروض الخليلي إلا أن الدراسة كشفت قدرة شاعر الاتجاه الجديد- شعر التفعيلة- في التعبير عن ذاته بموسيقية وانسيابية ومن دون عائق طالما غذى شعره بالعاطفة الصادقة والوجدان السليم والبساطة العميقة (البساطة التي تعني كل شيء، كما يقول ت. س.إليوت).

حرص الشعراء على أساليب القصيدة القديمة (كتصريع المطالع، وحشد المترادفات في آخر البيت)، كما سلكوا سبيل القدماء في الوصول إلى القافية (التضاد، التجانس، التلازم)، لكن هذا لم يحرمهم من خلع ألوان من الموسيقى الداخلية (الجناس- التقسيم- رد الأعجاز إلى الصدور) فضلا عن التماس وسائل أخرى لإتمام النغم وإكمال الإيقاع (التدوير).

لم يتخلص الشاعر السوداني من الفهم القديم للصورة، إذ عدها وسيلة للشرح والتوضيح والمبالغة المفرطة (عصفور، ١٩٩٢م: ٢٣٣)- لذلك جاءت صوره في معظمها منسوخة من القدماء أو ذات طابع حسي، لكن هذا لم يمنع ظهور صور جديدة.

كانت الكناية- في تقديرنا- مجالا للتسابق والمنافسة بين الشعراء في التعبير عن حبهم لمصر، ولعل هذا ما يفسر لنا كثرة الكناية، لاسيما الكناية عن الموصوف (مصر).

## الهوامش

(١) الهادي آدم ( ١٩٢٧- ٢٠٠٦) عمل بالمدارس الثانوية زمنا طويلا، منحته جامعة الزعيم الأزهري درجة الدكتوراه الفخرية، له ثلاثة دواوين شعرية هي: «كوخ الأشواق، ونوافذ العدم، وعفوا أيها المستحيل»، ومسرحية واحدة أسماها «سعاد».

(٢) مبارك المغربي (١٩٢٨- ١٩٨٢) عمل أمينا عاما بوزارة الثقافة والإعلام. من دواوينه الشعرية: عصارة قلب، وألحان الكروان، ومن الوجدان.

(٣) التجاني يوسف بشير (١٩١٢- ١٩٣٧) شاعر سوداني معروف بفكره الفلسفي العميق، له ديوان شعر صغير أسماه «إشراقة» وبعض المقالات الأدبية والنقدية.

(٤) إدريس محمد جماع (١٩٢٢-١٩٨٠) حصل على الإجازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم. خلَّف ديوانا وحيدا أسماه»لحظات باقية».

(٥) محمد عبد الوهاب القاضي (١٩١١- ١٩٤١) تخرج في كلية اللغة العربية بالأزهر الشريف، وكان الأول على دفعته. حصل على جائزة الملك فؤاد للنابغين. لكن المنية لم تمهله طويلا. جمع شعره بعد وفاته بزمن طويل وصدر في ديوان حمل اسمه.

(٦) محمد سعيد العباسي (١٨٨٠-١٩٦٣) التحق بالمدرسة الحربية المصرية سنة ١٨٩٩م، وبعد عامين تركها. كان لأستاذه عثمان الزناتي دور مهم في توجيهه صوب الشعر إذ صار- فيما بعد- من أكبر شعراء السودان. خلف ديوانا واحدا عرف باسمه.

(٧) محمد محمد علي (١٩٢٢-١٩٧٠) شاعر وناقد، له ديوانان، هما: ألحان وأشجان، وظلال شاردة، وله كتاب في النقد، بعنوان: محاولات في النقد.

(٨) عبد الله الطيب المجذوب ( ١٩٢١- ٢٠٠٣) شاعر وأكاديمي وعالم موسوعي من أشهر مؤلفاته: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ومن دواوينه: أصداء النيل، وبانات رامة، وسقط الزند الجديد.

(٩) الطيب السراج (١٨٩٣- ١٩٦٣) كان عالما ضليعا بالعربية.

(١٠) د.تاج السر الحسن (١٩٣٥- ٢٠١٣) شاعر وأكاديمي، له عدة دواوين منها: القلب الأخضر النخلة تسأل أين الناس، قصيدتان لفلسطين.

(١١) نقلنا الأبيات من مقال للدكتور خالد محمد فرح (عشق مصر في ديوان الشعر السوداني) بصحيفة سودانيل الإلكترونية.

(١٢) د. حسن عباس صبحي (١٩٢٨- ١٩٩٠) إعلامي وأستاذ جامعي، له ديوان شعر بعنوان: (طائر الليل).

(١٣) مختار محمد مختار، عمل بالتدريس شارك في عدة مؤتمرات، من دواوينه: ظلال وعيون.

(١٤) د. خلف الله بابكر(١٩١٠-١٩٩١)، تخرج في كلية غردون وتقلد أكثر من منصب وزاري، كان عضو مؤتمر الخريجين، اختير مساعدا للأمين العام لجامعة الشعوب الإسلامية بالقاهرة.

(١٥) عبد الله محمد عمر البنا (١٨٩٠- ١٩٨٥) تخرج في كلية غردون، اشتغل بالتدريس، له ديوان شعر باسمه.

(١٦) نقصد قصيدته: وجيش كجنح الليل يزحف بالحصى وبالشوك والخطي حمر ثعالبه

(١٧) لو وصف الخمر بالخرقاء بدلا عن الخرساء لكن أجمل.

(١٨) فرّاج الطيّب السرّاج (١٩٣٣- ١٩٩٨) من علماء العربية بالسودان، من دواوينه: دار السلام تحية وقضية، رؤيا عربية على ضفاف الرافدين.

## المراجع


ابن منظور(د.ت) لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة.

أبو تمام، حبيب بن أوس، ١٩٨٧، ديوانه، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام, القاهرة، دار المعارف، ط ٥.

آدم، الهادي (د.ت.ط)، ديوان كوخ الأشواق، مطبعة الكاملابي، القاهرة.

الأصفهاني، الراغب، ١٩٩٧، مفردات ألفاظ القران، تحقيق: صفوان عدنان، دار القلم، دمشق، ط٢.

الجارم، علي، ١٩٩٠، ديوانه، دار الشروق، القاهرة، ط٢.

الجرجاني، ١٩٩٨، كتاب التعريفات، تحقيق: إبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، بيروت،

العباسي، محمد سعيد (د. ت. ط)،ديوان العباسي، دار الفكر العربي، القاهرة.

القاضي، محمد عبد الوهاب، ١٩٩١، ديوان القاضي، دار الإعلام للطباعة والنشر، الخرطوم.

القيرواني، ابن رشيق، ١٩٨٨، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: د.محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط١.

المجذوب، عبد الله الطيب ، ١٩٩١، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار جامعة الخرطوم للنشر، ط٤.

المرزوقي، ١٩٩١، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل.

الملائكة، نازك، ١٩٦٣، قضايا الشعر المعاصر, مكتبة النهضة, بغداد.

النيل، ١٩٨٠، قصائد مختارة من الشعر المصري والسوداني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١.

أنيس، إبراهيم، ١٩٥٢، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

بدر، أ، عبد المحسن طه ، ١٩٧١، الروائي والأرض، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة.

بدر، ب، عبد المحسن طه (د.ت) الرؤية والأداة نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، ط ٣.

بشير، التجاني يوسف، ١٩٨٧، ديوان إشراقة، دار الجيل، بيروت. ط٤.

جماع، إدريس محمد، ١٩٨٤، ديوان لحظات باقية، دار الفكر، الخرطوم، ط ٣.

خفاجي، محمد عبد المنعم، ١٩٥٣،مذاهب الأدب، المطبعة الأميرية، القاهرة.

زايد، على عشري، ١٩٩٧، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة.

صبحي، حسن عباس، ١٩٨٦، ديوان طائر الليل، دار البلد، الخرطوم.

عصفور، جابر، ١٩٩٢،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط ٣.

علي، محمد محمد، ١٩٦٠، ديوان ألحان وأشجان، دار الاعتماد، القاهرة، ط١.